

ARCHÍVUMI FÜZETEK

III.

Lukács-recepció Nyugat-Európában
(1956-1963)

MTA Filozófiai Intézet
Lukács Archívum

Archívumi Füzetek

III.

LUKÁCS-RECEPCIÓ NYUGAT-EURÓPÁBAN

(1956-1963)

**Szerkesztette, a bevezetőt írta és a bibliográfiát összeállította –
Tallár Ferenc**

MTA FILOZÓFIAI INTÉZET

Lukács Archívum

1983

Sorozatszerkesztő: Sziklai László

Lektorálta: Almási Miklós

ISBN 963 01 4744 0 .

ISSN 0230 7081

Megjelent a Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai Intézete kiadásában, 23,6 (A/5) iv terjedelemben. Felelős Kiadó: Lukács József igazgató. Készült az Országos Széchényi Könyvtár sokszorosító üzemében, 300 példányban. Felelős vezető: Rosta Lajosné.

M.sz. 83 187

KF. engedély sz.: 41.162/1983.

B E V E Z E T Ő

Mint minden válogatás, az alább következő is vitatható. A szempontok közül nézzük először a jelen esetben tartalmilag döntőnek tetsző időbeli keretet, az 1956-1963-as időintervallum kijelölését. Az évszámok mintha önmagukért beszélnének. 56 kétségtelenül politikai-történelmi korszakhatár, 1963 pedig Lukács szintézisteremtő, életművét mintegy újra összefoglaló esztétikájának, a Die Eigenart des Aesthetischen első, német nyelvű megjelenésének éve. De ha - mint az 1963-as évszám jelzi - e kötet célja Az esztétikum sajátossága recepciótörténetének előkészítése, nem jelenti-e az 56-os politikai-történelmi korszakhatár egy olyan idegen szempontrendszer bevonását, mely indifferens Lukács belső, tudományos-gondolati fejlődését illetően? Azaz: nem lett volna-e szerencsésebb a recepciótörténetet 1954-el elkezdni, amikor Az esztétikum sajátosságát előkészítő, központi kategóriáit először kifejtő A különösség első fejezete a Deutsche Zeitschrift für Philosophie-ben megjelent, hogy aztán az utolsó fejezet 7-12. alpontjától eltekintve megjelenjen az NDK-ban a mű egésze is?

Ugy gondolom, hogy nem. Mert eltekintve most attól a kérdéstől, hogy milyen szerepet játszhattak az 56-os események a politikai-történelmi fordulatokat egyébként mindig gondolatilag is feldolgozni törekvő Lukács életművének belső alakulásában, a recepciótörténet alakulását kétségkívül 56 határozta meg. Meghatározta például abban az értelemben is, hogy A különösség kritikai feldolgozásának alig engedett teret. K.Marko e kötetbe is felvett, néhány oldalas tanulmányától eltekintve^x, A kü-

^xA hivatkozásokat illetően lásd a bibliográfiát a kötet végén

lönösség Nyugat-Európában gyakorlatilag észrevétlenül sikkadt el, amit kellőképpen reprezentálhat az a tény, hogy egységes egészként csak 1967-ben jelenik meg németül, ekkor már inkább csak mint Az esztétikum sajátossága előtörténetének egy adaléka. (Über die Besonderheit als Kategorie der Aesthetik. Luchterhand) De ugyanez a helyzet Kelet-Európában is. Igaz, 1957-ben váratlanul megjelenik még az Akadémia Kiadónál A különös-ség, s Szigeti József a Művészi alkotás és pártosság Lukács György esztétikájában c. írásában elemzi a művet, de a dialektikus és a történelmi materializmus elválasztásának "önmagában véve nem helytelen módszerét" futólagosan érintve, már csak a pártosság lukácsi értelmezésével foglalkozik, méghozzá egyértelműen 56 szemszögéből. Hasonlóképpen átpolitizált és direkt módon 56-ra orientált A különösséggel részletesebben foglalkozó két másik, szocialista országból származó tanulmány is, A. Jegorov és J. Elszberg írása.

Hogy 1956 mennyire vizválasztót jelentett a Lukács-értékelésekben, a szocialista országokat illetően könnyen dokumentálható: elég, ha egymás mellé helyezzük a Lukácsot 70. születésnapján köszöntő, az Aufbau-Verlagnál 1955-ben megjelent Georg Lukács kötetet és az 1960-ban ugyancsak ott kiadott Georg Lukács und der Revisionismus. Vagy magyar vonatkozásban: a Lukács 70. születésnapja alkalmából az Akadémián rendezett ünnepi ülés anyagát tartalmazó MTA II. Osztályának Közleményeit (VII. köt. 2.szám) és az MTA Filozófiai Intézetében 1958-ban rendezett Lukács-vita összefoglalóját (MFSz 1958/3-4.). Az értékelés éles, nemegyszer egyazon személynél is követhető fordulata, a hozzászólások nemegyszer denunciáns hangvétele az 56 utáni vita közvetlen átpolitizáltságára utal. Az alapkérdés - némiképp talán sarkítva - mindenesetre így hangzott: mennyiben következett Lukács 56-os politikai szereplése a marxista Lukács életművének egészében kimutatható elméleti revizionizmusból? Az önmagában egyáltalán nem érdektelen, de ebben a formában eleve eldöntött kérdés "vitája" az adott feltételek között számottevő gondolati eredményekre nemigen vezethetett. Tul a technikai megfontolásokon - ti. hogy a szocialista országok Lukács-értékelésének reprezentatív anyaga, a Georg Lukács und der Revisionismus

mindenki számára könnyen hozzáférhető - ez is szerepet játszott abban, hogy a ma már jobbra csak politikatörténeti jelentőségű anyag ujraközlése helyett e kötetet Lukács nyugat-európai recepciójának szenteltük.

Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy Lukács nyugat-európai recepciójában, sőt a Lukács iránti érdeklődés határozott felélénkülésében az 56-os események ne játszottak volna éppilyen döntő szerepet. Az 50-es évek végéig nemigen jelenik meg olyan írás Lukácsról, mely legalább egy többé-kevésbé szervesen bevezető formájában ne tenne említést az 56-os eseményekről és Lukács miniszterségéről a Nagy Imre kormányban, a "Lukács ügy" iránti, tisztán politikai érdeklődés jelenlétét pedig T.Hanák és F.Fejtő írásai reprezentálják kötetünkben. De jelen van nyugaton a kelet-európai kérdésfelvetés komplementerének tekinthető problematika is: bár a marxista filozófia pápája, a mindig hithű sztalinista Lukács részt vett a Nagy Imre kormányban, de jelenti-e ez egyúttal azt, hogy revidiálni kellene a lukácsi elmélet merev és terméketlen dogmatizmusáról kialakult véleményt? A "hithű sztalinista" tételét kétségbe vonva, a kérdésfelvetésnek ezzel a formájával konfrontálódik kötetünkben L.Kofler, míg vele szemben pregnáns módon képviseli azt H.Holthusen: az 1958-ban az NSzK-ban megjelent Wider den missverstanden Realismus kötet tanúsága szerint - állítja Holthusen két nappal a Filozófiai Intézet nov. 3-i vitája előtt a Neue Zürcher Zeitung-ban - "Lukács egyértelmű bolsevik és a szabadság örök ellensége maradt", olyan teoretikus, aki "kizárólag egy politikai hitrendszer pörölycsapásaival argumentál".

Holthusen politikai pamfletbe hajló írásától eltérően, egészen másképp - bár nem feltétlenül más eredménnyel - építi be gondolatmenetébe az 56-os eseményeket H.Pross és Adorno. Írásaik azt reprezentálják, hogy az 56-os események fényében elméleti szinten is középponti problémává válhatott az a valóban döntő kérdés, hogyan és mennyiben határozták meg Lukácsnak a kommunizmus iránti teoretikus és a fennálló kelet-európai szocializmusok iránti politikai elkötelezettsége, illetve a kettő esetleges ellentmondásai a lukácsi elmélet egészét, s ezen belül is Lukács művészetfelvágását, realizmuselméletét és az avantgardizmussal szembeni kritikáját. Az elvont elméleti hát-

tér és az esztétikai értékpremisszák, illetve a konkrét politikai elkötelezettség összefüggéseit kibontva születhetett meg a nyugat-európai Lukács-kritika talán máig legizgalmasabb műve, Adorno teoretikus megfontolásokban és érzékeny részletmegfigyelésekben egyaránt gazdag, élesen fogalmazott Erpresste Ver-söhnungja.

Adorno írása egyébként arra is utal, hogy nemcsak Az esztétikum sajátosságát író Lukács, de a részben épp 56 indukálta Lukács-kritika is a szintézisteremtés állapotába jutott, s az akkor már hetvenes éveit taposó filozófus életpályájának egészéről igyekszik egységes képet kialakítani. P.Ludz az első, század eleji írásoktól kezdve követi végig Lukács irodalomfelfogásának alakulását és belső összefüggéseit 1961-es, jelentős apparátust felvonultató, már-már kismonográfiává váló terjedelmes tanulmányában. Jellemzően hasonló P.Demetz 1959-ben publikált írása is, mint ahogy a lukácsi életmű egésze iránti érdeklődést, s ezen belül is egy rövidesen általánossá váló tendenciát, a "fiatal Lukács" illetve a Történelem és osztálytudat iránti érdeklődés felívelését jelzi L.Goldmann és M.Watnick tanulmánya.

Mint az eddigiekből kiderülhetett, a kötetbe olyan anyagokat igyekeztünk felvenni, melyek az adott időszak nyugat-európai Lukács-recepciójának különböző színvonalu és irányultságú tendenciáit reprezentálják. Természetesen az esetlegesség vádjá aligha kerülhető itt el, ezzel azonban minden válogatás esetében számolni kell. A tanulmányok a megjelenés kronológiájában követik egymást. Egyetlen egységet emeltünk csak ki, a Wider den missverstanden Realismus megjelenését követő nyugat-európai "realizmus vita" három tanulmányát.

A kötetet az 1956 és 1963 közötti Lukács-recepció válogatott bibliográfiája zárja, mely már nemcsak a nyugat-európai, de a kelet-európai értékelések anyagát is tartalmazza, beleértve a nem kifejezetten Lukáccsal foglalkozó, de Lukáccsal kapcsolatban releváns utalásokat tartalmazó írásokat is. Ehhez is hozzá kell azonban tenni, hogy a hazai Lukács-kutatás irányultságának megfelelően, a feldolgozás elsősorban a német és magyar nyelvű anyagra terjedt ki.

II. A Lukács-recepció dokumentumai

HANS EGON HOLTHUSEN

GEORG LUKÁCS UND DIE MODERNE LITERATUR

In den literarischen Kreisen der Deutschen Bundesrepublik trägt man schwer an den gesellschaftlichen Verhältnissen der Gegenwart. Je besser die Verdienstmöglichkeiten, desto intensiver wird gelitten, und je mehr man leidet, protestiert und Sturm läuft gegen die Bonner Restauration, desto besser werden die Verdienstmöglichkeiten. Denn die These, dass ein literarisches Temperament sich gesellschaftskritisch verpflichten müsse, gilt bei einer grossen, wenn nicht überwiegenden Zahl von Literaturbeflissenen als derart selbstverständlich, dass man kaum noch darüber nachzudenken wagt, und wird an den Schlüsselpositionen der deutschen Kulturindustrie hoch bezahlt. Man hat es hier mit einer kampfstarken Phalanx von sogenannten "Nonkonformisten" zu tun, die nicht immer marxistisch, zum Teil sogar entschieden antimarxistisch eingestellt sind, die aber für manche im politischen Osten entwickelten Denkgewohnheiten eine gewisse Empfänglichkeit besitzen. Unter diesen Umständen kann es nicht wundernehmen, dass die kürzlich bei Claassen in Hamburg veröffentlichte neue Schrift von Georg Lukács, dem Grossmeister der marxistischen Literaturkritik, interessierte Leser und eifrige Besprecher gefunden hat. Sie erschien unter dem (nicht ganz glücklichen) Titel "Wider den missverstandenen Realismus" und erhebt den Anspruch, den gesamten Bereich der zeitgenössischen Literatur, der "westlichen" sowohl wie der "östlichen", unter gesellschaftskritischen Gesichtspunkten begrifflich zu ordnen, zu werten und zu deuten.

Es muss daran erinnert werden, dass die geistige Heimat des ungarischen Professors im Umkreis der klassischen deutschen Literatur und Philosophie zu suchen ist. Hegel und Schelling, Novalis, Goethe und Schiller sind die Regenten seiner Er-

ziehung gewesen; nirgends als in dem Klima jener hochherzigen Geisterrepublik, wo man mit grossartig spekulierenden Manövern den Sinn des Weltwerdens in seine Tasche zu bringen versuchte, hätten die Grundgedanken seiner Aesthetik und Geschichtsphilosophie gedeihen können. Tief und für immer eingeprägt hat sich seinem Bewusstsein das idealistische Dreischrittschema zur Deutung der Geschichte: auf die harmonische Übereinstimmung aller Kräfte und Mächte in der Seligkeit des griechischen Erdentages folgt eine Zeit des Zwiespalts und allgemeinen Ungnügens; auf diesen Zustand aber wird folgen das dritte Reich der grossen Wiedervereinigung, das "Brautfest der Götter und Menschen" (Hölderlin). Gegen Ende des Ersten Weltkrieges erlebt der 33-jährige Lukács seine Bekehrung zur Heilsbotschaft des Kommunismus. Die Lehre Hegels wird, nach Marxens Vorbild, auf den Kopf oder, wenn man Lukács glauben will, auf die Füße gestellt; aber der Hegelsche Denkstil bleibt auch für alles Weitere bestimmend. Man muss nur an die Stelle der antiken Vollkommenheit den genialen "Realismus" der Griechen und vor allem Homers, an die Stelle der "Idee" das "objektive Sein" (qua gesellschaftliche Wirklichkeit) und für das kommende Brautfest der Götter und Menschen die Diktatur des Proletariats einsetzen, dann hat man das Evangelium dieses sonderbaren Heiligen, der im Lauf der Zeit zum Literaturpapst der kommunistischen Welt aufsteigen sollte, in den Grundzügen verstanden.

Der marxistischen Erkenntnistheorie entsprechend, definiert er die Literatur als eine "spezifisch künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit in dialektischer Weise". Die unabdingbare Freiheit und Eigenständigkeit der dichterischen Einbildungskraft wird also geleugnet; statt ihrer wird "Widerspiegelung" politisch-ökonomischer Verhältnisse verlangt: ein Begriff, in dem man nur mit Mühe eine späte und plumpe Spielart der aristotelischen Nachahmungstheorie erkennt. Das Prädikat "künstlerisch" wird von Lukács nur solchen Werken zugesprochen, die eine (gesellschaftskritisch) "richtige" Perspektive zum Ausdruck bringen; es ist also wesentlich vom "Inhalt" eines Werkes bzw. von der "Weltanschauung" des Autors bestimmt. Was schliesslich unter "Dialektik" zu verstehen ist, das erfährt der

Leser an allen solchen Stellen der Beweisführung, wo offensichtliche Denkverlegenheiten, krasse Widersprüche und bare Absurditäten mit trickartigen Manipulationen aus der Welt geschafft werden müssen. Dialektik ist nicht die Selbstentfaltung der Wahrheit in Gegensätzen, sondern ein taktisches Sichbehelfen von Fall zu Fall, eine Häufung von kleineren und grösseren Mogeleyen zur Durchpeitschung einer politisch-"wissenschaftlichen" Theorie, die auf Schritt und Tritt durch schlichte Sachverhalte Lügen gestraft wird.

"Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus": so lautet der grammatisch unsichere (was ist "Gegenwartsbedeutung"?), aber sachlich zutreffende Originaltitel der vorliegenden Schrift. Sie enthält drei verschiedene Abhandlungen, von denen die erste sich mit den "weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardismus", will sagen mit der "bürgerlichen" Literatur unserer Tage auseinandersetzt, während die zweite dem Leser mit der Frage: "Franz Kafka oder Thomas Mann?" auf den Leib rückt und ihn nötigen will, sich gegen den "dekadenten" Allegorismus Kafkas und für den "kritischen Realismus" Thomas Manns zu entscheiden. Der dritte Aufsatz erörtert die Beziehungen zwischen dem "kritischen Realismus" und dem sogenannten "sozialistischen Realismus", worunter man seit dem I. Sowjetischen Schriftstellerkongress (1932) eine aus dem "richtigen" Bewusstsein der bolschewistischen Gesellschaft erwachsene und an dementsprechenden "Perspektiven" orientierte Kunstübung zu verstehen hat. Gegen Schluss des dritten Teils erkühnt sich der Verfasser zu einer polemischen Stellungnahme gegen die infantile Erbauungsliteratur der sogenannten "stalinistischen" Periode, die man ja zur Zeit Niederschrift dieser Arbeit, Herbst 1955, nach Herzenslust, wenn auch in (leninistischen) Grenzen, kritisieren durfte. Er versucht glaubhaft zu machen, dass sie sich einer "revolutionären Romantik" schuldig gemacht habe, und schliesst mit einer Huldigung an den kritischen, das heisst vorsozialistischen Realismus, der in allen Phasen der Untersuchung das verhätschelte Lieblingskind seiner literaturpäpstlichen Fürsorge bleibt.

Das Buch, das der Autor selbst in deutscher Sprache zu Papier gebracht hat, ist unglaublich schlecht geschrieben. Es wimmelt von Verstößen gegen die deutsche Grammatik und von stilistischen Scheusslichkeiten in der Art von "Es handelt sich ... um die Herstellung einer Weltanschauungsatmosphäre als eines allgemeinen Rahmens...". Im Logischen herrscht vielfach ägyptische Finsternis, die "dialektischen" Taschenspielerkniffe sind allenfalls zu durchschauen. Trotzdem hat sich die im Westen gepflegte Legende, dass Lukács ein "bedeutender Ideologe" und ein Kritiker ersten Ranges sei, auch nach dieser Veröffentlichung behaupten können. Gleichzeitig wird er neuerdings von kommunistischer Seite des "Aristokratismus", das heisst eines übertriebenen Anspruchs auf Niveau, bezichtigt. Lukács redet in der Tat eine Sprache, die nie und nimmer in die Köpfe der werktätigen Massen hineingehen wird. Mit Scharen von stockfleckigen Fremdwörtern aus dem Arsenal eines muffig gewordenen Linkshegelianismus, mit Rattenschwänzen von hochgelehrten, wenn auch poesiefremden Begrifflichkeiten strapaziert er die Geduld seiner Leser; aber hat er deswegen Niveau? Kann er uns davon überzeugen, dass in der Nacht der kommunistischen Begriffsgespenster nicht alle Katzen grau sind? Ein unvoreingenommener Leser verbindet mit dem Wort "Niveau" die Vorstellung, dass jemand Kraft und Frische und Selbständigkeit des Denkens zeigt, dass er sich mit der ganzen Lebendigkeit seiner Person in das lebendige Wagnis des Erkennens begibt und dass er das Gefundene wahrhaftig und im Zusammenhang seiner Problemstellung und -entfaltung stichhaltig begründet.

Was Lukács statt dessen betreibt, ist das Herbeten eines politisch-philosophischen Jargons, dessen tragende Theoreme jeweils den Ort bezeichnen, wo ein vitales Problem weder dargestellt noch gelöst, sondern totgeschlagen wurde. Er scheint grundsätzlich entschlossen, Begriffe erst dann zu verwenden, wenn er ihnen jeden lebendigen Sinn ausgeblasen hat. Was ist "objektiv"? Für Lukács nicht ein allgemeiner formaler Terminus der Erkenntnistheorie und als solcher eine ständig offene Frage, die das Verhältnis des Denkenden zu seinem Gegenstand betrifft, sondern eine seit hundert Jahren klipp und klar entschiedene, mit brutaler Inhaltlichkeit vollgestopfte Angelegenheit. Objek-

tiv ist das, was dem einzelnen Menschen, dem "blossen Subjekt", gegenübersteht als die gesellschaftlich-geschichtliche "Wirklichkeit". Punktum und basta: der Leser sieht sich um seine Frage betrogen, in seiner fragenden Mündigkeit beleidigt. Der Autor hat ihm den Mund gestopft, und nur zögernd und miss-
trauisch folgt er den weiteren Schritten einer Beweisführung, deren Prämisse er nicht für wahr halten kann, weil sie ihm wie der Ukas eines philosophischen Tyrannen um die Ohren geschlagen wurde.

I

Was ist "Ontologie"? Eine Lehre von Sein, möchte man vermuten, eine aus dem Staunen über das Sein des Seienden hervorgegangene Denkbemühung, deren Problematik kein Mensch für immer erledigen, kein Deutungsversuch ein für allemal versiegeln kann. Lukács missbraucht das Wort, indem er es auf die Beziehung des Menschen zur gesellschaftlich-geschichtlichen Wirklichkeit anwendet: Ontologie ist für ihn "Weltanschauung" im willkürlich verengten Sinn von sozialem und geschichtlichem Bewusstsein. Er spricht vom "sozialen Sinn der ontologisch-ewigen Kategorien", was so absurd ist wie ein hölzernes Eisen, und wo er in der "dekadenten" Literatur der freien Welt die "Exaltation der Subjektivität" brandmarken will, da steigert er sich zu der Formulierung: "die ontologische Degradation der objektiven Wirklichkeit der Aussenwelt des Menschen". Durch so viel stilistischen Glanz eingeschüchtert, fühlt der Leser sich dennoch weniger belehrt als mit Begriffen geohrfeigt. Kann man denn lernen, mitdenken, antworten, wenn man an Stelle von Begriffen nur die Leichen von Begriffen, an Stelle einer spontanen Denkbewegung immer nur die sterile Doktrin serviert bekommt? Man begreift, dass der Autor sich dem Gespräch mit dem Leser nicht stellt, sondern entzieht, und man beginnt zu ahnen, dass Dialektik im marxistischen Sinn das genaue Gegenteil ist von Dialog.

Was nun den "Realismus" betrifft, den literaturkritischen Kernbegriff dieser Untersuchungen, so ist dies Wort bekanntlich ausserordentlich vieldeutig und wird auf ganz ver-

schiedene literarische, philosophische und praktische Verhaltensweisen angewendet. Für den jungen Lukács entscheidend ist die grossartige, zwischen "naiv" und "sentimentalisch" trennende Antinomienbildung, die wir dem Genius Schillers verdanken. Realistisch ist die naturhaft-naive, mit anschaulicher Gegenständlichkeit gesättigte Darstellungskunst der frühen Kulturstufen, realistisch ist Homer - und wenn es einen neueren Roman gibt, der den sentimentalischen Sündenfall der Moderne wieder gutgemacht hat, so ist es Goethes "Wilhelm Meister". Beim alten Lukács erscheint der einst so beziehungsvolle Begriff des Realismus doktrinär erstarrt: jetzt soll es eine "alte Wahrheit", ein über allen Zweifel erhabenes Grundgesetz sein, dass alle massgebende Literatur realistisch, das heisst Widerspiegelung "realer" Verhältnisse ist. In die Mitte seines Sympathiesystems sind jetzt die grossen, im literat-historischen Sinn "realistischen" Romanciers des 19. Jahrhunderts gerückt: Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoi, Keller; nicht aber Flaubert, denn dieser ist wegen seines pessimistischen Aesthetizismus seit längerer Zeit in Ungnade gefallen. Unter dem Namen bürgerliche oder kritische Realisten sind sie die Favoriten seiner kritischen Leidenschaft, auch wenn sie persönlich in einem "falschen Bewusstsein" gelebt haben. Sie sind die Pioniere einer mit unwiderstehlicher Dynamik zum Sozialismus drängenden "Geschichte", sind auf ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Entwicklungsstufe die legitimen Wegbereiter des sozialistischen Realismus, den es im vollgültigen Sinne noch nicht gibt. Der von messianischen Hoffnungen weniger benebelte Leser muss sich fragen, ob es ihn - trotz Gorki und Scholochow - jemals wird geben können und ob nicht diese ganze auf das 19. Jahrhundert schwörende Literaturkritik unlösbar, an Geist und Geschmack dieses Jahrhunderts gebunden bleibt und eben deshalb mit den Ausdrucksleistungen unserer eigenen Zeit so wenig anzufangen weiss.

Pünktlich mit der Jahrhundertwende beginnt denn auch nach dem Willen unseres Autors der "Verfall" der europäischen Literatur. Schon der naturalistische Stilwille (Zola, Hauptmann), so sehr er sich auch von der sozialen Frage bewegen liess, ist in Lukács' Augen ein Verrat an den Prinzipien des

kritischen Realismus. Die im engeren Sinn "moderne" Literatur, die kurz vor dem Ersten Weltkrieg mit einer grundstürzenden Revolution des Ausdrucks auf den Plan getreten ist (Kafka, Rilke, Joyce, Eliot, Benn, Proust), wird unter dem Kennwort "Avantgardismus" oder "Dekadenz" verbrucht und in Bausch und Bogen mit dem Bannstrahl belegt. In dieser Epoche, meint Lukács, löst sich das schreibende Individuum gänzlich von der Gesellschaft, exaltiert in Subjektivität, feiert Orgien der Einsamkeit, will "die Wirklichkeit abschaffen" (Musil) und leugnet das dynamische Prinzip des geschichtlichen Fortschritts (Benn). Weitere Vorwürfe sind: "verschwommene, haltlose, unverbundene Vorstellungen" (bei Joyce, Faulkner, Beckett), "Subjektivierung der Zeit als Bekenntnis zu Zerfall und Dekadenz", "Selbstbespiegelung", "Verherrlichung des Abnormalen", "Verzerrung" der Wirklichkeit und des Menschbildes und "Perversität" (bei Montherlant), ferner: Krankhaftigkeit, Flucht in die Neurose, ja in die Idiotie (insbesondere bei Beckett). Nach all dem kann es niemanden verwundern, dass es den literarischen Pionieren der Epoche ausserdem angekreidet wird, sie seien "eigenwillig" und "gesucht originell" und hätten es auf die "Sprengung der literarischen Form" abgesehen. Es sind die ewigen Argumente des ewigen Spiessers und Reaktionärs, wie sie uns aus der Geschichte des Geschmacks und der Kunstkritik bis zum Überdruß geläufig sind (Goethe war unsittlich, eitel, ein Selbstbespiegler; Wagner krankhaft; Mozart schwer und künstlich; Beethoven pervers, unkeusch und "gesucht"), und schlimmer noch, drohender noch: es sind die typischen Verdammungsurteile des politisierten Banausen, insbesondere des totalitären "Kulturpolitikers", der ja leider eine Errungenschaft unseres Jahrhunderts ist. Es sind buchstäblich die gleichen Vorwürfe, die man in Hitler-Deutschland gegen die Autoren und Maler der zwanziger Jahre erhob. Was Lukács Dekadenz nennt, bei Goebbels hiess es "Kulturbolschewismus".

Doch soll man nicht verschweigen, dass es bei Lukács ein wenig kniffliger zugeht als im Reich der braunen Barbaren, dass mehr Geist aufgeboten wird, um Verkehrtes zu beweisen. Der dekadente oder avantgardistische Autor verfehlt das Klassenziel, weil er "weltanschaulich" in die Irre gegangen ist, das heisst sich gesellschaftlich desinteressiert zeigt. Sein Bewusstsein ist "falsch" und kann darum das Sein nicht widerspiegeln. Unfreiwillig aber leistet er dennoch eine "Widerspiegelung heutiger Wirklichkeit": sein Stil "wächst aus der Wirklichkeit der imperialistischen Periode heraus". Kafka zum Beispiel, der mit einem erheblichen Aufwand an Gelehrsamkeit als Allegoriker der Angst charakterisiert wird, soll doch gleichzeitig - vor allem im "Schloss" - ein beklemmend eindringliches "Bild der kapitalistischen Gesellschaft", und zwar in ihrer altösterreichischen Erscheinungsform, gegeben haben, und bei Musil soll die Flucht in die Neurose nichts anderes sein als ein "Protest gegen die niederträchtige Wirklichkeit". Dialektik ist Schiebung und Unterschiebung: dem Selbst- und Weltbewusstsein des Autors wird je nach Bedarf sein eigentlicher Sinn mit den Argumenten eines kleinbürgerlich strafenden Moralismus weit unter Preis abgekauft, oder aber es wird ihm ein fremder Sinn oder vielmehr Unsinn unterlegt: die "objektive" Bedeutung der gesellschaftlichen Verhältnisse, von der der Dichter nichts weiss. Dem Dichter wird das Wort im Munde umgedreht, seine Motive werden ihm gestohlen, um in einer gegen ihn gerichteten Argumentation verwendet zu werden. Die "niederträchtige Wirklichkeit" ist bei Kafka und Musil etwas anderes als bei Lukács, der Unterschied ist so gross wie der zwischen Wahrheit und Lüge, und in einer von der politischen Doktrin ihres Interpreten beherrschten Gesellschaft würden Kafka und Musil zum Schweigen, wenn nicht zu Schlimmerem verurteilt sein.

Unter den erstrangigen Autoren der Epoche gibt es bekanntlich nur einen einzigen, den der ungarische Professor nicht nur gelten lässt, sondern zum Ausbund und Inbegriff aller "weltanschaulichen" und "künstlerischen" Tugenden erhebt. Er denkt sich einen Thomas Mann, der die Traditionen des bürgerlich-kritischen Realismus geradeswegs fortsetzt und, von geschichtlicher

Dynamik ergriffen, mit dem ganzen Reichtum seiner Mittel ins Lager des sozialistischen Realismus überhegt oder doch bis an dessen Triumphator gelangt, und mit diesem Denkbild identifiziert er den historischen Thomas Mann. Dieser ist ein Interpret der "Übergangsformen des Bewusstseins zwischen Bürgerlichkeit, ihrer Selbstkritik und Sozialismus am Horizont". Nun gibt es in der "Pariser Rechenschaft" von 1926 eine Stelle, wo der Autor in hochbürgerlicher Festrednerlaune ein wenig unbürgerlichen Wind hereinlässt, und der Leser lässt sich diese Bemerkung schon deswegen gerne gefallen, weil sie ihm Gelegenheit gibt, sich ein paar Sätze lang von der umliegenden stilistischen Wüstenei zu erholen. "Auch ich bin 'Bürger' ... Aber das Wissen selbst, wie es um das Bürgerliche heute geschichtlich steht, bedeutet schon ein Heraustreten aus dieser Lebensform, einen Nebenblick auf Neues..." Auch ein oberflächlicher Kenner weiss, wie diese und andere politisch verwertbare Auslassungen in Thomas Manns Büchern gemeint sind, wie nämlich in allen seinen kulturkritischen Diatriben, sei es in den "Betrachtungen eines Unpolitischen", sei es im "Zauberberg", im "Faustus" und wo auch immer, ein Ton von ironischem Gewährenlassen, von künstlerischer Unverbindlichkeit und intellektueller Ubiquität, die denjenigen recht haben lässt, welcher eben redet, wie ein solcher Ton nicht nur anklingt, sondern eigentlich das Salz in der Suppe bedeutet. Lukács jedoch, übergelukkig über des Meisters zeitweilige und zeitbedingte "Sympathien" mit dem Osten, lässt es sich nicht nehmen, diese mit allen Wassern der "Dekadenz" gewaschene Künstlernatur zum poeta laureatus seines Dichterstaates zu ernennen und den Reigen der realistischen Helden der Weltliteratur "vom Achilles Homers bis zu Adrian Leverkühn" in immer neuen Variationen zu feiern. Die "Stellungnahme zum Sozialismus als konkretes, die gestaltete Welt und die Weltgestaltung bestimmendes Problem", so rühmt er sein falsch aufgezümmtes Paradepony, habe seit dem Zauberberg "geistig wie kompositionell sein ganzes Lebenswerk beherrscht". Man fragt sich verzweifelt, von wem eigentlich die Rede ist, und geht dann kopfschüttelnd zur Tagesordnung über.

Ein besonders hartnäckiges Aergernis für den Leser liegt in den Erklärungen unseres Autors zum Problem der künstlerischen Form. Schon seine massive Voreingenommenheit für das "Epische", vor allem für den Roman, seine Schwerhörigkeit gegen alles Lyrische, seine Unempfänglichkeit selbst für so bedeutende Bahnbrecher des modernen Dramas wie Hauptmann und Brecht(!), schon dies allein würde die Vermutung nahelegen, dass man es mit einem Menschen zu tun hat, dessen musische Begabung mindestens recht beschränkt sein muss. Spricht er mit Nachdruck von der Relevanz des "Inhalts" und der "Weltanschauung", so nimmt man das mit säuerlicher Miene zur Kenntnis, muss aber zugeben, dass es so etwas wie Inhalt und Weltanschauung natürlich gibt und dass es nicht aus der Welt ist, darüber zu diskutieren. Wenn er aber (in einer früheren Schrift) behauptet, man brauche Benedetto Croces Geschichtstheorie "nur in Verse zu setzen, um ein Gedicht von Hofmannstahl oder von Henri de Regnier zu erhalten", so geniert man sich wahrhaftig, eine solche Meinung zu zitieren und auch nur zu einer Widerlegung anzusetzen. Ist denn die Form nichts weiter als ein Ornament, um einen Inhalt gefällig an den Mann zu bringen? Ist nicht die Form - Laut Goethe "ein Geheimnis den meisten" - das eigentliche, sinnfördernde Ereignis des künstlerischen Schaffens? Durch Lukács werden wir endlich ex cathedra darüber unterrichtet, was mit dem miserablen Schlagwort "Formalismus" eigentlich gemeint ist: "die technischen Aeusserlichkeiten der Schreibweise" werden durch die avantgardistische Kritik "vom dichterischen Gehalt isoliert und masslos überschätzt". Dekadenz und Formalismus scheinen für ihn ein und dasselbe zu sein. Andererseits tadelt er "das ästhetisch Unzulängliche vieler Produkte des sozialistischen Realismus". Einmal nennt er Franz Kafka die "grösste dichterische Gestalt" der avantgardistischen Literatur. Sollte er bei all seiner einfältigen Weltanschaulichkeit dennoch Sinn haben für das "Dichterische"? Sollte er vielleicht sogar in aller Heimlichkeit und mit schlechtem Gewissen ein wenig fasziniert sein von den Werken der imperialistischen Literatur, die doch zum grossen Teil nicht auf normalem Weg, jedenfalls nicht durch den volksdemokratischen Buchhandel in seine Hände gelangt

sein können und die er jetzt von Amtes wegen verdammen muss?

Lukács verlangt "künstlerische" Qualität, aber was ist das Künstlerische, wenn es einerseits gleichbedeutend ist mit der "richtigen" gesellschaftskritischen Perspektive, anderseits aber durch die blosse sozialistische Linientreue noch nicht erreicht werden kann? Sind die Autoren des sozialistischen Realismus nur deshalb ästhetisch so unzulänglich, weil sie so sagenhaft unbegabt sind, oder deshalb, weil sie an den ideologischen "Fehlern" des Stalinismus, als da sind "Personenkult", "ökonomischer Subjektivismus" und manische Furcht vor Spionen und Saboteuren, beteiligt sind? Warum ist der Avantgardist Kafka ein "grosser" Dichter, wenn es Lukács doch gelungen ist, die "tiefe künstlerische Problematik des Avantgardismus" nachzuweisen? Man sieht: die Kategorie des Künstlerischen wird ängstlich und unter der Hand, wie ein Schwarzer Peter, den niemand behalten will, von Instanz zu Instanz weitergeschmuggelt, sie hat in diesem System keinen sinnvoll begründeten Ort. Wenn man begriffen zu haben glaubt, dass das Künstlerische jedenfalls nicht gleichzusetzen ist mit den "gesuchten" Formexperimenten der modernen Literatur, so sieht man sich doch kurz darauf wiederum eines Besseren belehrt: dahingehend nämlich, "dass solche Formexperimente einen Aspekt zeigen, der für jeden Künstler in seinem Ringen um das spezifisch Heutige in der Widerspiegelung der Eigenart unserer Zeit von grosser Wichtigkeit sein muss. Beifall und Sympathie realistischer Schriftsteller drücken also vor allem diese ihre Angeregtheit aus: die Grenzen des Realismus auszudehnen, für die besonderen Inhalte der Gegenwart eine adäquate Form zu finden. Das erklärt etwa die Urteile Thomas Manns über Kafka, Joyce, Gide usw."

Dieses Denken ist so abstrus wie ein Kalb mit zwei Köpfen. Abstrus ist das ständige Verwechseln von Aesthetik und Politik, die beharrliche Missachtung der Niveaufrage bei gleichzeitigen Anspruch auf künstlerischen Rang, also etwa die Gleichschaltung von Namen wie Kafka und Wolfgang Koeppen auf Grund irgendwelcher inhaltlicher oder technischer Entsprechungen oder von Heidegger, Benn, Ernst Jünger und - Ernst von Salomon ("Fragebogen") auf Grund ihrer angeblichen gemeinsamen Teilhabe

an den verbrecherischen Gedankengängen des Faschismus, ihrer "Verherrlichung des Abnormalen", ihres "Antihumanismus". Abstrus ist die unterschiedslose, mit gleichmässig eherner Stirn betriebene Verwendung von Begriffen der idealistischen Aesthetik und von taktischen Parolen der sowjetischen Propaganda wie "Personenkult", "Friedenskampf", "Kalter Krieg" usw. Abstrus und frevelhaft ist die Beanspruchung des Wortes "Humanismus" für die eher menschenfeindliche, weil freiheitsfeindliche Theorie und Praxis der kommunistischen Machtausübung. Wie soll man denn eine Spur von Sinn entdecken in diesem spukhaften Gerede von der "humanistischen Revolte" gegen den Imperialismus? Weiss man nicht, dass es inzwischen durch gewisse Ereignisse auf ungarischem Boden und direkt unter den Augen des Autors so schlagend wie möglich kommentiert worden ist? Soll man die wöchentlich vier- bis fünftausend ostdeutschen Flüchtlinge, die von allzu viel Humanismus erdrückt mit einer Persilschachtel in der Hand das Weite suchen, der Einfachheit halber unter die Imperialisten rechnen? Wider alle Vernunft ist ja doch schon das fundamentale Paradox einer Gehirntätigkeit, die sich als "wissenschaftlich" verstehen will, obwohl sie ausschliesslich mit den dogmatischen Hammerschlägen einer politischen Glaubenslehre argumentiert und ihr Forschungsgebiet, die Literatur, als den Gegenstand einer eigenständigen Wissenschaft mit eigener Methode überhaupt nicht zur Kenntnis nimmt. Aber das Wunderlichste von allem ist doch die Zumutung, dass dieser wissenschaftliche Glaube, diese rabulistische Wahrsagerei im Namen einer ewigen "Zukunft", die vor jedem Zugriff ins Ungreifbare zurückschnellt wie die Früchte des Tantalos, dieses schweisstreibende Schlingern und Hakenschlagen um das lebensgefährliche Mysterium der Generallinie herum - sich allen Ernstes für ein gläubiges und glaubwürdiges "Erkennen der Wahrheit" ausgeben mag. Ist es denn zu glauben, dass der in diesem Sinne Gläubige an die eigene Gläubigkeit glaubt? Weder Wissenschaft noch Glaube!

Selbst "sachlich" richtige Beobachtungen können im Kopfe eines solchen Autors zu falschen Urteilen werden, weil die Sache, kaum getroffen, sogleich wieder fahren gelassen wird, um einem Sturzbach von politischem Kauderwelsch Platz zu machen.

So richtig es ist, die Mehrzahl der Erzeugnisse des sozialistischen Realismus ästhetisch missglückt zu nennen, und so treffend zum Beispiel die Bemerkung sein mag, dass in vielen dieser Romane eine Unzahl völlig überflüssiger Personen zu finden sei: die Schlussfolgerung, es handle sich hier um eine Form von "revolutionärer Romantik", ist schon wieder ein Rückfall in die doktrinäre Weichenstellerei, denn was an diesen kahlen und platten, völlig poesie- und witzlosen Propagandaprodukten romantisch sein soll, das bleibt ein Geheimnis unseres Autors. Seine sonderbare Sprachregelung hängt aber vermutlich damit zusammen, dass Marx und Engels, die "Klassiker" der sozialistischen Literaturkritik, Gegner des zeitgenössischen romantischen Stils gewesen sind.

✱

Lukács war im Herbst 1956, während der Revolution des ungarischen Volkes gegen die sowjetische Fremdherrschaft, einige Tage lang Kultusminister der Regierung Nagy. Dass er am 3. November, also einen Tag vor der Rückeroberung Budapests durch die Rote Armee, sein Amt niedergelegt hat, mag ihn davor bewahrt haben, als konterrevolutionärer Verbrecher das Schicksal seiner Freunde Nagy und Maleter zu teilen. Doch ist seit jenen Ereignissen seine Stellung als massgebliche Autorität der kommunistischen Aesthetik erschüttert, und in letzter Zeit häufen sich, wie gesagt, die Angriffe gegen seine "überhebliche Haltung" und seinen "geistigen Aristokratismus". (So etwa im Juli- und Augustheft der sowjetzonalen Zeitschrift "Neue Deutsche Literatur".) Viele westliche Intellektuelle neigen dazu, ihn deswegen in Schutz zu nehmen und seine "antistalinistische" Polemik von 1955 für ein Symptom der in den westlichen Grenzmarken des Sowjetimperiums grassierenden freiheitlichen Regungen zu erklären. Dies Argument ist mit Vorsicht zu nehmen, aber nicht ganz von der Hand zu weisen. Die Lektüre des vorliegenden Buches beweist, dass Lukács ein unzweideutiger Bolschewist und Erzfeind der Freiheit geblieben und dass er seinen östlichen Kritikern an marxistischer Folgerichtigkeit, an Reinrassigkeit oder Echtbür-

tigkeit als marxistischer Denker überlegen ist. Nicht im Sinngehalt seiner Darlegungen wird die Idee der Freiheit offenbar, sondern in der tragisch-grotesken und ein wenig rührenden Isolierung seiner Person. Weder ihm noch seinen Gegnern gelingt es, den dogmatischen Galimathias der marxistischen Sprachregelung zu überwinden und sich auf die Unbedingtheit ihres Selbstseins zu besinnen, das heisst in der Freiheit der selbsteigenen Entscheidung zu erfahren, was Freiheit ist. Aber indem sie miteinander in Konflikt geraten, in einen Konflikt, der möglicherweise die Existenz in Frage stellt, erweist sich gegen ihren Willen und jenseits ihres geschulten Bewusstseins der Sinn der Freiheit als der "entschiedensten Wirklichkeit des Menschen" (Jaspers). Sie leugnen die Freiheit, aber sie müssen die unerbittliche Härte des Freiseins erdulden.

THEODOR W. ADORNO

ERPRESSTE VERSÖHNUNG

(Zu Georg Lukács' "Wider den missverstandenen Realismus")

Den Nimbus, der Georg Lukács' Namen heute noch, auch ausserhalb des sowjetischen Machtbereiches, umgibt, verdankt er den Schriften seiner Jugend, dem Essay-Band "Die Seele und die Formen", der "Theorie des Romans", den Studien "Geschichte und Klassenbewusstsein", in denen er als dialektischer Materialist die Kategorie der Verdinglichung erstmals auf die philosophische Problematik prinzipiell anwandte. Ursprünglich etwa von Simmel und Kassner angeregt, dann in der südwestdeutschen Schule gebildet, setzte Lukács bald dem psychologischen Subjektivismus eine objektivistische Geschichtsphilosophie entgegen, die bedeutenden Einfluss ausübte. Die "Theorie des Romans" zumal hat durch Tiefe und Elan der Konzeption ebenso wie durch die nach damaligen Begriffen ausserordentliche Dichte und Intensität der Darstellung einen Massstab philosophischer Ästhetik aufgerichtet, der seitdem nicht wieder verloren ward. Als, schon in den frühen zwanziger Jahren, der Lukács'sche Objektivismus sich, nicht ohne anfängliche Konflikte, der offiziellen kommunistischen Doktrin beugte, hat Lukács nach östlicher Sitte jene Schriften revoziert; hat die subalternsten Einwände der Parteihierarchie unter Missbrauch Hegelscher Motive sich gegen sich selbst zu eigen gemacht und jahrzehntelang in Abhandlungen und Büchern sich abgemüht, seine offenbar unverwüstliche Denkkraft dem trostlosen Niveau der sowjetischen Denkkerei gleichzuschalten, die mittlerweile die Philosophie, welche sie im Munde führte, zum blossen Mittel für Zwecke der Herrschaft degradiert hatte. Nur um der unterdessen widerrufenen und von seiner Partei missbilligten Frühwerke willen aber wurde, was Lukács während der letzten dreissig Jahre veröffentlichte, auch ein dickes Buch

über den jungen Hegel, überhaupt diesseits des Ostblocks beachtet, obwohl in einzelnen seiner Arbeiten zum deutschen Realismus des neunzehnten Jahrhunderts, zu Keller und Raabe, das alte Talent zu spüren war. Am krassesten wohl manifestierte sich in dem Buch "Die Zerstörung der Vernunft" die von Lukács' eigener. Höchst undialektisch rechnete darin der approbierte Dialektiker alle irrationalistischen Strömungen der neueren Philosophie in einem Aufwaschen der Reaktion und dem Faschismus zu, ohne sich viel dabei aufzuhalten, dass in diesen Strömungen, gegenüber dem akademischen Idealismus, der Gedanke auch gegen eben jene Verdinglichung von Dasein und Denken aufbegehrte, deren Kritik Lukács' eigene Sache war. Nietzsche und Freud wurden ihm schlicht zu Nazis, und er brachte es über sich, im herablassenden Jargon eines wilhelminischen Provinzialschulrats von Nietzsches "nicht alltäglicher Begabung" zu reden. Unter der Hülle vorgeblich radikaler Gesellschaftskritik schmuggelte er die armseligsten Klischees jenes Konformismus wieder ein, dem die Gesellschaftskritik einmal galt.

Das Buch "Wider den missverstandenen Realismus" nun, das 1958 im Westen, im Claassen-Verlag, herauskommt, zeigt Spuren einer veränderten Haltung des nun Dreiundsiebzigjährigen. Sie dürfte zusammenhängen mit dem Konflikt, in den er durch seine Teilnahme an der Nagy-Regierung geriet. Nicht nur ist von den Verbrechen der Stalinära die Rede, sondern es wird in früher undenkbarer Formulierung sogar von einer "allgemeinen Stellungnahme für die Freiheit des Schrifttums" positiv gesprochen. Lukács entdeckt postum Gutes an seinem langjährigen Gegner Brecht und rühmt dessen Ballade vom toten Soldaten, die den sowjetischen Machthabern ein kulturbolschewistisches Greuel sein muss, als genial. Gleich Brecht möchte er den Begriff des sozialistischen Realismus, mit dem man seit Jahrzehnten jeden ungehörigen Impuls, alles den Apparatschiks Unverständliche und Verdächtige abwürgte, so ausweiten, dass mehr darin Raum findet als nur der erbärmlichste Schund. Er wagt schüchterne, vorweg vom Bewusstsein der eigenen Ohnmacht gelähmte Opposition. Die Schüchternheit ist keine Taktik. Lukács' persönliche Integrität steht ausser Frage. Aber das begriffliche Gefüge, dem er den Intel-

lekt opferte, ist so verengt, dass es erstickt, was immer darin freier atmen möchte. Sein offenes Heimweh nach den frühen Schriften gerät dadurch in einen tristen Aspekt. Aus der "Theorie des Romans" kehrt die "Lebensimmanenz des Sinnes" wieder, aber heruntergebracht auf den Kernspruch, dass das Leben unterm sozialistischen Aufbau eben sinnvoll sei - ein Dogma, gerade gut genug zur philosophisch tönenden Rechtfertigung der rosigen Positivität, die in den volkssozialistischen Staaten der Kunst zugemutet wird. Das Buch bietet Halbgefrorenes zwischen dem sogenannten Tauwetter und der Kälte des erneuten Terrors.

Banausie

Den subsumierenden, von oben her mit Kennmarken wie kritischer und sozialistischer Realismus operierenden Gestus teilt Lukács, trotz aller entgegenlautenden dynamischen Beteuerungen, nach wie vor mit den Kulturvögten. Die Hegelsche Kritik am Kantischen Formalismus in der Ästhetik ist versimpelt zu der Behauptung, dass in der modernen Kunst Stil, Form, Darstellungsmittel masslos überschätzt seien (s. insbes. S.15) - als ob nicht Lukács wissen müsste, dass allein durch diese Momente Kunst als Erkenntnis von der wissenschaftlichen sich unterscheidet; dass Kunstwerke, die indifferent wären gegen ihr Wie, ihren eigenen Begriff aufheben. Was ihm Formalismus dünkt, meint, durch Konstruktionen der Elemente unterm je eigenen Formgesetz, jene "Immanenz des Sinnes", der Lukács nachhängt, anstatt, wie er selber es für unmöglich hält und doch objektiv verflucht, den Sinn von aussen deklatorisch ins Gebilde hineinzuzerren. Er missdeutet willentlich die formkonstitutiven Momente der neuen Kunst als Akzidentien, als zufällige Zutaten des aufgeblähten Subjekts, anstatt ihre objektive Funktion im ästhetischen Gehalt selber zu erkennen. Jene Objektivität, die er an der modernen Kunst vermisst und die er vom Stoff und dessen "perspektivischer" Behandlung erwartet, fällt jenen die blosse Stofflichkeit auflösenden und damit erst sie in Perspektive rückenden Verfahrensweisen und Techniken zu, die er wegwischen möchte. Gleichgültig stellt er sich gegen die philosophische

Frage, ob in der Tat der konkrete Gehalt eines Kunstwerkes eins sei mit der blossen "Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit" (S. 108), an deren Idol er mit verbissenem Vulgärmaterialismus festhält. Sein eigener Text jedenfalls missachtet all jene Normen verantwortlich geprägter Darstellung, die er durch seine Frühschriften zu statuieren geholfen hatte. Kein bärtiger Geheimrat könnte kunstfremder über Kunst perorieren; im Ton des Kathedergewohnten, der nicht unterbrochen werden darf, vor keinen längeren Ausführungen zurückschreckt und offensichtlich jene Möglichkeiten des Reagierens einbüsst, die er an seinen Opfern als ästhetizistisch, dekadent und formalistisch abkanzelt, die allein aber ein Verhältnis zur Kunst überhaupt erst gestatten. Während der Hegelsche Begriff des Konkreten bei Lukács nach wie vor hoch im Kurs steht - insbesondere, wenn es darum geht, die Dichtung zur Abbildung der empirischen Realität zu verhalten -, bleibt die Argumentation selber weithin abstrakt. Kaum je unterwirft sich der Text der Disziplin eines spezifischen Kunstwerks und seiner immanenten Probleme. Statt dessen wird verfügt. Der Pedanterie des Duktus entspricht Schlamperei im einzelnen. Lukács scheut sich nicht vor Weisheiten wie: "Eine Rede ist keine Schreibe"; er verwendet wiederholt den aus der Sphäre des Kommerzes und Rekords stammenden Ausdruck "Spitzenleistung" (S. 7); er nennt das Annullieren des Unterschieds von abstrakter und konkreter Möglichkeit "verheerend" und erinnert daran, wie "eine solche Diesseitigkeit etwa ab Giotto das Allegorisieren der Anfangsperioden immer entschiedener überwindet" (S. 41). Wir nach Lukács' Sprache Dekadenten mögen ja Form und Stil arg überschätzen, aber vor Prägungen wie "ab Giotto" hat uns das bislang ebenso bewahrt wie davor, Kafka zu loben, weil er "glänzend beobachte" (S. 47). Auch von der "Reihe der ausserordentlich vielen Affekte, die zusammen zum Aufbau des menschlichen Innenlebens beitragen" (S. 90), dürften Avantgardisten nur selten etwas vermeldet haben. Man könnte angesichts solcher Spitzenleistungen, die sich jagen wie auf einer Olympiade, fragen, ob jemand, der so schreibt, unkundig des Metiers der Literatur, mit der er souverän umspringt, überhaupt das Recht hat, in literarischen Dingen im Ernst mitzureden. Aber man fühlt bei

Lukács, der einmal gut schreiben konnte, in der Mischung aus Schulmeisterlichkeit und Unverantwortlichkeit die Methode des Justament, den rancuneerfüllten Willen zum Schlechtschreiben, dem er die magische Opferkraft zutraut, polemisch zu beweisen, wer es anders hält und sich anstrengt, sei ein Taugenichts. Stilistische Gleichgültigkeit ist übrigens stets fast ein Symptom dogmatischer Verhärtung des Inhalts. Die forcierte Uneitelkeit eines Vortrags, der sich sachlich glaubt, wofern er nur die Selbstreflexion versäumt, bemäntelt einzig, dass die Objektivität des Was aus dem dialektischen Prozess mit dem Subjekt herausgenommen ward. Der Dialektik wird Lippendienst gezollt, aber sie ist für solches Denken vorentschieden und stillgestellt.

Dogmatismus

Dogmatisch aber bleibt der Kern der Theorie. Die gesamte moderne Literatur, soweit auf sie nicht die Formel eines sei's kritischen, sei's sozialistischen Realismus passt, wird verworfen, und es wird ihr ohne Zögern der gelbe Fleck der Dekadenz angehängt, ein Schimpfwort, das nicht nur in Russland alle Scheusslichkeiten von Verfolgung und Ausmerzung deckt. Ich verschmähe es, darauf zu insistieren, dass Lukács unter den Begriffen Dekadenz und Avantgardismus - beides ist ihm dasselbe - gänzlich Heterogenes zusammenbringt, nicht nur also Proust, Kafka, Joyce, Beckett, sondern auch Benn, Jünger, vomöglich Heidegger; als Theoretiker Benjamin und mich selber. Der heute beliebte Hinweis darauf, dass eine angegriffene Sache gar keine sei, sondern in divergentes Einzelnes auseinanderfalle, liegt allzu bequem zur Hand, um den Begriff aufzuweichen und dem eingreifenden Argument mit dem Gestus: "das bin ich gar nicht" sich zu entziehen. Ich halte mich also, auf die Gefahr hin, durch den Widerstand gegen die Simplifizierung selbst zu simplifizieren, an den Nerv der Lukács'schen Argumentation und differenziere innerhalb dessen, was er verwirft, nicht viel mehr, als er es tut, ausser wo er grob entstellt.

Sein Versuch, dem sowjetischen Verdikt über die moderne, nämlich das naiv-realistische Normalbewusstsein schockie-

rende Literatur das philosophische gute Gewissen zu machen, hat ein schmales Instrumentarium, insgesamt Hegel entlehnt. Für seine Attacke auf die avantgardistische Dichtung als Abweichung von der Wirklichkeit mobilisiert er zunächst dessen Unterscheidung von "abstrakter" und "realer" Möglichkeit: "Zusammengehörigkeit, Unterschied und Gegensatz dieser beiden Kategorien ist vor allem eine Tatsache des Lebens selbst. Möglichkeit ist - abstrakt, bzw. subjektiv angesehen - immer reicher als die Wirklichkeit; Tausende und aber Tausende Möglichkeiten scheinen für das menschliche Subjekt offenzustehen, deren verschwindend geringer Prozentsatz verwirklicht werden kann. Und der moderne Subjektivismus, der in diesem Scheinreichtum die echte Fülle der menschlichen Seele zu erblicken vermeint, empfindet ihr gegenüber eine mit Bewunderung und Sympathie gemischte Melancholie, während der Wirklichkeit, die die Erfüllung solcher Möglichkeit versagt, mit einer ebenfalls melancholischen Verachtung entgegengetreten wird." (S. 19.) Über diesen Einwand ist, trotz des Prozentsatzes, nicht hinwegzugleiten. Hat Brecht etwa versucht, durch infantilistische Abkürzung gleichsam reine Urformen des Faschismus als eines Gangstertums auszukristallisieren, indem er den aufhaltsamen Diktator Arturo Ui als Exponenten eines imaginären und apokryphen Karfioltrusts, nicht als den ökonomisch mächtigsten Gruppen entwarf, so schlug das unrealistische Kunstmittel dem Gebilde nicht zum Segen an. Als Unternehmen einer gewissermassen gesellschaftlich exterritorialen und darum beliebig "aufhaltsamen" Verbrecherbande verliert der Faschismus sein Grauen, das des grossen gesellschaftlichen Zuges. Dadurch wird die Karikatur kraftlos, nach eigenem Massstab albern: der politische Aufstieg des Leichtverbrechers bösst im Stück selbst die Plausibilität ein. Satire, die ihren Gegenstand nicht adäquat hat, bleibt auch als solche ohne Salz. Aber die Forderung pragmatischer Treue kann sich doch nur auf die Grunderfahrung von der Realität und auf die membra disjecta der stofflichen Motive beziehen, aus denen der Schriftsteller seine Konstruktion fügt; im Fall Brecht also auf die Kenntnis des tatsächlichen Zusammenhangs von Wirtschaft und Politik und darauf, dass die gesellschaftlichen Ausgangstatsachen sitzen;

nicht aber auf das, was daraus im Gebilde wird. Proust, bei dem ein Äusserstes an "realistischer" Beobachtung mit dem ästhetischen Formgesetz unwillkürlicher Erinnerung so innig sich verbindet, bietet das eindringlichste Beispiel der Einheit pragmatischer Treue und - nach Lukács'schen Kategorien - unrealistischer Verfahrensweise. Wird etwas von der Innigkeit jener Fusion nachgelassen, wird die "konkrete Möglichkeit" im Sinn eines unreflektierten, in starrer Betrachtung draussen vorm Gegenstand verharrenden Realismus der Gesamtanschauung interpretiert und das dem Stoff antithetische Moment einzig in der "Perspektive", also einem Durchscheinenlassen des Sinnes geduldet, ohne dass diese Perspektive bis in die Zentren der Darstellung, bis in die Realien selber eindringe, so resultiert ein Missbrauch der Hegelschen Unterscheidung zugunsten eines Traditionalismus, dessen ästhetische Rückständigkeit Index seiner historischen Unwahrheit ist.

Der Vorwurf des Ontologismus

Zentral jedoch erhebt Lukács den Vorwurf des Ontologismus, der am liebsten die ganze avantgardistische Literatur auf die Existenzialien des archaisierenden Heidegger festnageln möchte. Wohl rennt auch Lukács hinter der Mode her, es käme darauf an zu fragen: "Was ist der Mensch?" (S. 16), ohne gegen die Phrase sich zu sträuben. Aber er modifiziert sie wenigstens durch die allbekannte Aristotelische Bestimmung des Menschen als eines gesellschaftlichen Wesens. Aus ihr leitet er die schwerlich bestreitbare Behauptung ab, "die rein menschliche, die zutiefst individuelle und typhische Eigenart" der Gestalten der grossen Literatur, "ihre künstlerische Sinnfälligkeit" sei "mit ihrem konkreten Verwurzelte sein in den konkret historischen, menschlichen, gesellschaftlichen Beziehungen ihres Daseins untrennbar verknüpft" (S. 16). "Völlig entgegengesetzt" jedoch sei, so fährt er fort, "die ontologische Intention, das menschliche Wesen ihrer Gestalten zu bestimmen, bei den führenden Schriftstellern der avantgardistischen Literatur. Kurz gefasst: für sie ist 'der' Mensch: das von Ewigkeit her, seinem Wesen nach ein-

same, aus allen menschlichen und erst recht aus allen gesellschaftlichen Beziehungen herausgelöste - ontologisch -, von ihnen unabhängig existierende Individuum." (S. 16.) Gestützt wird das auf eine ziemlich törichte, jedenfalls für das literarisch Gestaltete unmassgebliche Äusserung Thomas Wolfes über die Einsamkeit des Menschen als unausweichliche Tatsache seines Daseins. Aber gerade Lukács, der beansprucht, radikal historisch zu denken, müsste sehen, dass jene Einsamkeit selber, in der individualistischen Gesellschaft, gesellschaftlich vermittelt ist und von wesentlich geschichtlichem Gehalt. In Baudelaire, auf den schliesslich alle Kategorien, wie Dekadenz, Formalismus, Ästhetizismus, zurückdatieren, ging es nicht um das invariante Menschenwesen, seine Einsamkeit oder Geworfenheit, sondern um das Wesen von Moderne. Wesen selbst ist in dieser Dichtung kein abstraktes An-sich, sondern gesellschaftlich. Die objektiv in seinem Werk waltende Idee will gerade das historisch Fortgeschrittene - in seiner Sprache: le nouveau - als das zu beschwörende Urphänomen; es ist, nach dem Ausdruck Benjamins, "dialektisches Bild", kein archaisches. Daher die Tableaux Parisiens. Substrat sogar von Joyce ist nicht, wie Lukács ihm unterschieben möchte, ein zeitloser Mensch schlechthin, sondern der höchst geschichtliche. Er fingiert, trotz aller irischen Folklore, keine Mythologie jenseits der von ihm dargestellten Welt, sondern trachtet deren Wesen oder Unwesen zu beschwören, indem er sie selbst, kraft des vom heutigen Lukács gering geschätzten Stilisationsprinzips, gewissermassen mythisiert. Fast möchte man die Grösse von avantgardistischer Dichtung dem Kriterium unterstellen, ob darin geschichtliche Momente als solche wesenhaft geworden, nicht zur Zeitlosigkeit verflacht sind. Lukács würde vermutlich die Verwendung von Begriffen, wie Wesen und Bild, in der Ästhetik als idealistisch abfertigen. Aber ihre Stellung im Bereich der Kunst ist grundverschieden von der in Philosophien des Wesens oder der Bilder, von allem aufgewärmten Platonismus. Lukács' Position hat wohl ihre innerste Schwäche darin, dass er diesen Unterschied nicht mehr festzuhalten vermag und Kategorien, die sich aufs Verhältnis des Bewusstseins zur Realität beziehen, so auf die Kunst überträgt, als hiessen

sie hier einfach das gleiche. Kunst findet sich in der Realität, hat ihre Funktion in ihr, ist auch in sich vielfältig zur Realität vermittelt. Gleichwohl aber steht sie als Kunst, ihrem eigenen Begriff nach, antithetisch dem gegenüber, was der Fall ist. Das hat die Philosophie mit dem Namen des ästhetischen Scheins bedacht. Auch Lukács wird kaum überspringen können, dass der Gehalt von Kunstwerken nicht in demselben Sinn wirklich ist wie die reale Gesellschaft. Wäre dieser Unterschied eliminiert, so verlöre jegliche Bemühung um Ästhetik ihr Substrat. Dass aber die Kunst von der unmittelbaren Realität, in der sie einmal als Magie entsprang, qualitativ sich sonderte, ihr Scheincharakter, ist weder ihr ideologischer Sündenfall noch ein ihr äusserlich hinzugefügter Index, so als wiederholte sie bloss die Welt, nur ohne den Anspruch, selber unmittelbar wirklich zu sein. Eine solche subtraktive Vorstellung spräche aller Dialektik Hohn. Vielmehr betrifft die Differenz von empirischem Dasein und Kunst deren innerste Zusammensetzung. Gibt sie Wesen, "Bilder", so ist das kein idealistischer Makel; dass manche Künstler idealistischen Philosophien anhängen, besagt nichts über den Gehalt ihrer Werke. Sondern Kunst selber hat gegenüber dem bloss Seienden, wofern sie es nicht, kunstfremd, bloss verdoppelt, zum Wesen, Wesen und Bild zu sein. Dadurch erst konstituiert sich das Ästhetische; dadurch im Blick auf die bloss Unmittelbarkeit, wird Kunst zu Erkenntnis, nämlich einer Realität gerecht, die ihr eigenes Wesen verhängt und was es ausspricht zugunsten einer bloss klassifikatorischen Ordnung unterdrückt. Nur in der Kristallisation des eigenen Formgesetzes, nicht in der passiven Hinnahme der Objekte, konvergiert Kunst mit dem Wirklichen. Erkenntnis ist in ihr durch und durch ästhetisch vermittelt. Selbst der vorgebliche Solipsismus, Lukács zufolge Rückfall auf die illusionäre Unmittelbarkeit des Subjekts, bedeutet in der Kunst nicht, wie in schlechten Erkenntnistheorien, die Verleugnung des Objekts, sondern intendiert dialektisch die Versöhnung mit ihm. Als Bild wird es ins Subjekt hineingenommen, anstatt, nach dem Geheiss der entfremdeten Welt, dinghaft ihm gegenüber zu versteinern. Kraft des Widerspruchs zwischen diesem im Bild versöhnten, nämlich ins

Subjekt spontan aufgenommenen Objekt und dem real unversöhnten draussen, kritisiert das Kunstwerk die Realität. Es ist deren negative Erkenntnis. Nach Analogie zu der heute geläufigen philosophischen Redeweise von der "ontologischen Differenz" könnte man von der "ästhetischen Differenz" vom Dasein sprechen: nur vermöge dieser Differenz, nicht durch deren Verleugnung, wird das Kunstwerk beides, Kunstwerk und richtiges Bewusstsein. Eine Kunsttheorie, die das ignoriert, ist banausisch und ideologisch in eins.

Kunst und Solipsismus

Lukács begnügt sich mit Schopenhauers Einsicht, das Prinzip des Solipsismus lasse sich nur "in der abstraktesten Philosophie mit völliger Konsequenz durchführen", und "auch dort nur sophistisch, rabulistisch" (S. 18). Aber seine Argumentation schlägt sich selber: wenn der Solipsismus nicht durchzuhalten ist; wenn in diesem sich reproduziert, was er zunächst, nach phänomenologischer Redeweise, "ausklammert", dann braucht man ihn als Stilisierungsprinzip auch nicht zu fürchten. Die Avantgardisten haben sich denn auch über die ihnen von Lukács zugeschriebene Position objektiv in ihren Werken hinausbewegt. Proust dekomponiert die Einheit des Subjekts vermöge dessen eigener Introspektion: es verwandelt sich schliesslich in einen Schauplatz erscheinender Objektivitäten. Sein individualistisches Werk wird zum Gegenteil dessen, als was Lukács es schmäht: wird anti-individualistisch. Der monologue intérieur, die Weltlosigkeit der neuen Kunst, über die Lukács sich entrüstet, ist beides, Wahrheit und Schein der losgelösten Subjektivität. Wahrheit, weil in der allerorten atomistischen Weltverfassung die Entfremdung über den Menschen waltet und weil sie - wie man Lukács konzedieren mag - darüber zu Schatten werden. Schein aber ist das losgelöste Subjekt, weil objektiv die gesellschaftliche Totalität dem einzelnen vorgeordnet ist und durch die Entfremdung hindurch, den gesellschaftlichen Widerspruch, zusammengeslossen wird und sich reproduziert. Diesen Schein der Subjektivität durchschlagen die grossen avantgardistischen Kunstwerke, indem sie der Hinfälligkeit des bloss einzelnen Relief verleihen und zugleich in ihm jenes Ganze ergreifen, dessen Moment das einzelne ist und von dem es doch nichts wissen kann. Meint Lu-

kács, es werde bei Joyce Dublin, bei Kafka und Musil die Habsburger Monarchie als "Atmosphäre des Geschehens" gleichsam programmwidrig fühlbar, bleibe jedoch bloss sekundäres Nebenprodukt, so macht er um seines thema probandum willen die negativ aufsteigende epische Fülle, das Substanteille, zur Nebensache. Der Begriff der Atmosphäre ist Kafka überhaupt höchst unangemessen. Er stammt aus einem Impressionismus, den Kafka gerade durch seine objektive Tendenz, die aufs geschichtliche Wesen, überholt. Selbst bei Beckett - vielleicht bei ihm am meisten -, wo scheinbar alle konkreten historischen Bestandstücke eliminiert, nur primitive Situationen und Verhaltensweisen geduldet sind, ist die unhistorische Fassade das provokative Gegenteil des von reaktionärer Philosophie vergötzten Seins schlechthin. Der Primitivismus, mit dem seine Dichtungen abrupt anheben, präsentiert sich schockhaft als Endphase einer Regression, nur allzu deutlich in "Fin de partie", wo wie aus der weiten Ferne des Selbstverständlichen eine terrestrische Katastrophe vorausgesetzt wird. Seine Urmenschen sind die letzten. Thematisch ist bei ihm, was Horkheimer und ich in der "Dialektik der Aufklärung" die Konvergenz der total von der Kulturindustrie eingefangenen Gesellschaft mit den Reaktionsweisen der Lurche nannten. Der substantielle Sinn eines Kunstwerks kann in der exakten, wortlos polemischen Darstellung heraufdämmernder Sinnlosigkeit bestehen und verlorengehen, sobald er, wäre es auch nur indirekt durch "Perspektive", wie in der didaktischen Antithese richtigen und falschen Lebens bei Tolstoi seit der "Anna Karenina", positiv gesetzt, als daseiend hypostasiert wird. Lukács' alte Lieblingsidee einer "Immanenz des Sinnes" verweist auf eben jene fragwürdige Zuständlichkeit, die seiner eigenen Theorie zufolge zu destruieren wäre. Konzeptionen wie die Becketts jedoch sind objektiv-polemisch. Lukács fälscht sie zur "einfachen Darstellung des Pathologischen, der Perversität, des Idiotismus als typischer Form der 'condition humaine'" (S. 31), nach dem Usus des Filmzensors, der das Dargestellte der Darstellung zur Last schreibt. Vollends die Vermengung mit dem Seinskultus, und gar mit dem minderen Vitalismus Montnerlants (ebendort), bezeugt Blindheit gegen das Phänomen. Sie rührt daher, dass Lukács ver-

stockt sich weigert, der literarischen Technik ihr zentrales Recht zuzusprechen, Statt dessen hält er sich unverdrossen ans Erzählte. Aber einzig durch "Technik" realisiert die Intention des Dargestellten - das, was Lukács dem selbst überholten Begriff "Perspektive" zumisst - in der Dichtung sich überhaupt. Wohl möchte man erfahren, was von der attischen Tragödie übrigbliebe, die Lukács gleich Hegel kanonisiert, wenn man zu ihrem Kriterium die Fabel erhebt, die auf der Strasse lag. Nicht minder konstituiert den traditionellen, selbst den nach Lukács' Schema "realistischen" Roman - Flaubert - Komposition und Stil. Heute, da die bloss empirische Zuverlässigkeit zur Fassaden-Reportage herabsank, hat die Relevanz jenes Moments zum Äussersten sich gesteigert. Konstruktion kann hoffen, die Zufälligkeit des bloss Individuellen immanent zu bewältigen, gegen die Lukács eifert. Er zieht nicht die ganze Konsequenz aus der Einsicht, die im letzten Kapitel des Buches durchbricht: dass wider die Zufälligkeit nicht hilft, einen vermeintlich objektiveren Standpunkt entschlossen zu beziehen. Lukács sollte der Gedanke vom Schlüsselcharakter der Entfaltung der technischen Produktivkräfte wahrhaft vertraut sein. Gewiss war er auf die materielle, nicht auf die geistige Produktion gemünzt. Kann aber Lukács im Ernst sich dagegen sperren, dass auch die künstlerische Technik nach eigener Logik sich entfaltet, und sich einreden, die abstrakte Beteuerung, innerhalb einer veränderten Gesellschaft gälten automatisch und en bloc andere ästhetische Kriterien, reiche aus, jene Entwicklung der technischen Produktivkräfte zu sistieren und ältere, nach der immanenten Logik der Sache überholte, als verbindlich zu restaurieren? Wird nicht unterm Diktat des sozialistischen Realismus gerade er Anwalt einer Invariantenlehre, die von der von ihm mit Grund abgelehnten nur durch grössere Grobheit sich unterscheidet?

Zum Realismusbegriff

So rechtmässig auch Lukács in der Tradition der grossen Philosophie Kunst als Gestalt von Erkenntnis begreift, nicht als schlechthin Irrationales der Wissenschaft kontrastiert

er verfängt sich dabei in eben der blossen Unmittelbarkeit, deren er kurzsichtig die avantgardistische Produktion zeugt: der der Feststellung. Kunst erkennt nicht dadurch die Wirklichkeit, dass sie sie, photographisch oder "perspektivisch", abbildet, sondern dadurch, dass sie vermöge ihrer autonomen Konstitution ausspricht, was von der empirischen Gestalt der Wirklichkeit verschleiert wird. Noch der Gestus der Unerkennbarkeit der Welt, den Lukács an Autoren wie Eliot oder Joyce so unverdrossen bemängelt, kann zu einem Moment von Erkenntnis werden, der des Bruchs zwischen der übermächtigen und unassimilierbaren Dingwelt und der hilflos von ihr abgleitenden Erfahrung. Lukács vereinfacht die dialektische Einheit von Kunst und Wissenschaft zur blanken Identität, so als ob die Kunstwerke durch Perspektive bloss etwas von dem vorwegnehmen, was dann die Sozialwissenschaften brav einholen. Das Wesentliche jedoch, wodurch das Kunstwerk als Erkenntnis sui generis von der wissenschaftlichen sich unterscheidet, ist eben, dass nichts Empirisches unverwandelt bleibt, dass die Sachgehalte objektiv sinnvoll werden erst als mit der subjektiven Intention verschmolzene. Grenzt Lukács seinen Realismus vom Naturalismus ab, so versäumt er, Rechenschaft davon zu geben, dass der Realismus, wenn der Unterschied ernst gemeint ist, mit jenen subjektiven Intentionen notwendig sich amalgamiert, die er wiederum aus dem Realismus verschrecken möchte. Überhaupt ist der von ihm inquisitorisch zum Richtmass erhobene Gegensatz realistischer und "formalistischer" Verfahrensweisen nicht zu retten. Erweist sich die ästhetisch objektive Funktion der Formprinzipien, die Lukács als unrealistisch und idealistisch anathema sind, so sind umgekehrt die von ihm unbedenklich als Paradigmen hochgehaltenen Romane des früheren neunzehnten Jahrhunderts, Dickens und Balzac, wenig realistisch. Dafür mochten sie Marx und Engels, in der Polemik gegen die zu ihrer Zeit florierende, marktgängige Romantik halten. Heute sind an beiden Romanciers nicht nur romantische und archaisch-vorbürgerliche Züge hervorgetreten, sondern die gesamte "Comédie Humaine" von Balzac, die man nicht ohne Grund mit der grossen Karikatur Daumiers verglichen hat, zeigt sich als eine Rekonstruktion der entfremdeten, nämlich vom Subjekt gar nicht mehr

erfahrenen Realität aus Phantasie. Das kodifiziert der zumindest gut erfundene Ausspruch des Dichters "Kehren wir zur Wirklichkeit zurück", als er während der Revolution sich an den Schreibtisch setzte. In der Tendenz, die Welt gleichsam aus sich heraus hervorzubringen, ein von den verschlossenen Fensterläden der Grossstadt Schockierter, der paranoid sich schadlos hält, indem er das Ungeheure sich ausmalt, das in jenen Appartements sich zuträgt, ist Balzac gar nicht so verschieden von den avantgardistischen Opfern der Lukács'schen Klassenjustiz; nur dass Balzac, der Formgesinnung seines Werkes nach, seine Monologe für Weltfülle hielt, während die grossen Romanciers des zwanzigsten Jahrhunderts ihre Weltfülle im Monolog bergen. Danach bricht Lukács' Ansatz zusammen. Unvermeidlich sinkt seine Idee von "Perspektive" zu dem herab, wovon er im letzten Kapitel der Schrift so verzweifelt sie zu differenzieren trachtet, zur aufgepfropften Tendenz oder, in seinen Worten, zur "Agitation". Seine Konzeption ist widerspruchsvoll. Er kann des Bewusstseins nicht sich entschlagen, dass ästhetisch die gesellschaftliche Wahrheit nur in autonom gestalteten Kunstwerken lebt. Aber diese Autonomie führt im konkreten Kunstwerk heute notwendig all das mit sich, was er unterm Bann der herrschenden kommunistischen Lehre nach wie vor nicht toleriert. Die Hoffnung, rückständige, immanent-ästhetisch unzulängliche Mittel legitimierten sich, weil sie in einem anderen Gesellschaftssystem anders stünden, also von aussen her, jenseits ihrer immanenten Logik, ist blosser Aberglaube. Man darf nicht wie Lukács als Epiphänomen abtun, sondern muss selber objektiv erklären, dass, was sich im sozialistischen Realismus als fortgeschrittener Stand des Bewusstseins deklariert, nur mit dem brüchigen und faden Abhub bürgerlicher Kunstformen aufwartet. Jener Realismus stammt nicht sowohl, wie es den kommunistischen Klerikern passte, aus einer gesellschaftlich heilen und genesenen Welt, als aus der Zurückgebliebenheit der gesellschaftlichen Produktivkräfte und des Bewusstseins in ihren Zonen. Sie benutzen die These vom qualitativen Bruch zwischen Sozialismus und Bürgertum nur dazu, jene Zurückgebliebenheit, die längst nicht mehr erwähnt werden darf, ins Fortgeschrittenere umzufälschen.

Dialektik des Individualismus

Mit dem Vorwurf des Ontologismus verbindet Lukács den des Individualismus, eines Standpunkte unreflektierter Einsamkeit, nach dem Modell von Heideggers Theorie der Geworfenheit aus "Sein und Zeit". Lukács übt am Ausgang des literarischen Gebildes vom poetischen Subjekt in seiner Zufälligkeit jene Kritik (S. 54), der stringent genug Hegel einst den Ausgang der Logik von der sinnlichen Gewissheit des je Einzelnen unterworfen hatte. Aber gerade weil diese Unmittelbarkeit in sich bereits vermittelt ist, enthält sie, verbindlich im Kunstwerk gestaltet, die Momente, die Lukács an ihr vermisst, während umgekehrt dem dichterischen Subjekt der Ausgang von ihm Nächsten notwendig ist, um der antizipierten Versöhnung der Gegenständlichkeit mit dem Bewusstsein willen. Die Denunziation des Individualismus dehnt Lukács bis auf Dostojewski aus. "Aus dem Dunkel der Grossstadt" sei "eine der ersten Darstellungen des dekadent einsamen Individuums" (S. 67). Durch die Verkopplung von dekadent und einsam wird aber die im Prinzip der bürgerlichen Gesellschaft selbst entspringende Atomisierung zur blossen Verfallserscheinung umgewertet. Darüber hinaus suggeriert das Wort "dekadent" biologische Entartung Einzelner: Parodie dessen, dass jene Einsamkeit vermutlich weit hinter die bürgerliche Gesellschaft zurückreicht, denn auch die Herdentiere sind, nach Borchardts Wort, "einsame Gemeinde", das *ξωον πολιτεχόν* ist ein erst herzustellendes. Ein historisches Apriori aller neuen Kunst, das sich selber nur dadurch transzendiert, dass es ungemildert ausgetragen wird, erscheint als vermeidbarer Fehler oder gar als bürgerliche Verblendung. Sobald jedoch Lukács auf die jüngste russische Literatur sich einlässt, entdeckt er, dass jener Strukturwechsel, den er unterstellt, nicht stattfand. Nur lernt er daraus nicht, auf Begriffe wie den der dekadenten Einsamkeit zu

verzichteten. Die Position der von ihm abgetadelten Avantgardisten - nach seiner früheren Terminologie: ihr "transzendentaler Ort" - ist indessen eher die geschichtlich vermittelte Einsamkeit als die ontologische. Die Ontologen von heutzutage sind nur allzu einig mit Bindungen, die, dem Sein als solchem zugeschrieben, allen möglichen heteronomen Autoritäten den Schein des Ewigen erwirken. Darin vertrügen sie sich mit Lukács gar nicht so schlecht. Dass die Einsamkeit als Form apriori blosser Schein, dass sie selbst gesellschaftlich produziert ist; dass sie über sich hinausgeht, sobald sie sich als solche reflektiert, ist Lukács zuzugestehen. Aber hier genau wendet die ästhetische Dialektik sich gegen ihn. Nicht ist an dem einzelnen Subjekt, durch Wahl und Entschluss, über die kollektiv determinierte Einsamkeit hinauszugelangen. Wo Lukács mit der Gesinnungspoese der standardisierten Sowjetromane abrechnet, klingt das vernehmlich genug durch. Insgesamt wird man bei der Lektüre des Buches, vor allem der passionierten Seiten über Kafka (s. etwa S. 50 f.), den Eindruck nicht los, dass er auf die von ihm als dekadent verpönte Literatur reagiert wie das legendäre Droschkenpferd beim Ertönen von Militärmusik, ehe es seinen Karren weitzieht. Um seiner Faszination sich zu erwehren, stimmt er in den Chor der Biedermänner ein, die seit dem von ihm selber unter die Avantgardisten eingereihten Kierkegaard, wenn nicht seit der Empörung über Friedrich Schlegel und die Frühromantik, auf dem Interessanten herumhacken. Die Verhandlung darüber wäre indessen zu revidieren. Das Banale, die fugsam reproduzierte Oberfläche eines zu seiner eigenen Ideologie geronnenen Daseins kann nicht wahr sein. Dass eine Einsicht oder eine Darstellung den Charakter des Interessanten trägt, ist nicht blank auf Sensation und geistigen Markt zu reduzieren, die gewiss jene Kategorie beförderten. Kein Siegel der Wahrheit, ist sie doch heute zu deren notwendiger Bedingung geworden; das, was "mea interest", was das Subjekt angeht, anstatt dass es mit der übermächtigen Gewalt des Immergleichen, der Waren abgespeist würde.

Zweierlei Wahrheit

Unmöglich könnte Lukács loben, was ihn an Kafka lockt, und ihn dennoch auf seinen Index setzen, wenn er nicht insgeheim, wie skeptische Spätscholastiker, eine Lehre von zweierlei Wahrheit bereit hätte: "Diese Betrachtungen gehen immer wieder von der historisch bedingten künstlerischen Überlegung des sozialistischen Realismus aus. (Es kann allerdings nicht oft genug gegen Auslegungen Verwahrung eingelegt werden, die aus dieser historischen Gegenüberstellung unmittelbare Schlüsse auf die künstlerische Qualität einzelner Werke - sie es im bejahenden, sei es im verneinenden Sinn - ziehen wollen). Die weltanschauliche Grundlage dieser Überlegenheit liegt in der klaren Einsicht, die die sozialistische Weltanschauung, die Perspektive des Sozialismus für die Literatur besitzt: die Möglichkeit, das gesellschaftliche Sein und Bewusstsein, die Menschen und die menschlichen Beziehungen, die Problematik des menschlichen Lebens und ihre Lösungen umfassender und tiefer zu spiegeln und darzustellen, als es der Literatur auf Grundlage früherer Weltanschauungen gegeben sein konnte." (S. 126.) Künstlerische Qualität und künstlerische Überlegenheit des sozialistischen Realismus wären demnach zweierlei. Getrennt wird das literarisch Gültige an sich von dem sowjetliterarisch Gültigen, das gewissermaßen durch einen Gnadenakt des Weltgeistes *le vrai* sein soll. Solche Doppelschlächtigkeit steht einem Denker, der pathetisch die Einheit der Vernunft verteidigt, schlecht an. Erklärt er aber einmal die Unausweichlichkeit jener Einsamkeit - kaum verschweigt er, dass sie von der gesellschaftlichen Negativität, der universalen Verdinglichung vorgezeichnet ist - und wird er zugleich Hegelisch ihres objektiven Scheincharakters inne, so drängte der Schluss sich auf, dass jene Einsamkeit, zu Ende getrieben, in ihr eigenes Negat umschlage; dass das einsame Bewusstsein, indem es im Gestalteten als das verborgene aller sich enthüllt, potentiell sich selbst aufhebe. Genau das ist an den wahrhaft avantgardistischen Werken evident. Sie objektivieren sich in rückhaltloser, monadologischer Versenkung ins je eigene Formgesetz, ästhetisch und vermittelt dadurch

auch ihrem gesellschaftlichen Substrat nach. Das allein verleiht Kafka, Joyce, Beckett, der grossen neuen Musik ihre Gewalt. In ihren Monologen hallt die Stunde, die der Welt geschlagen hat: darum erregen sie so viel mehr, als was mitteilbar die Welt schildert. Dass solcher Übergang zur Objektivität kontemplativ bleibt, nicht praktisch wird, gründet im Zustand einer Gesellschaft, in der real allerorten, trotz der Versicherung des Gegenteils, der monadologische Zustand fort dauert. Überdies dürfte gerade der klassizistische Lukács von Kunstwerken heute und hier kaum erwarten, dass sie die Kontemplation durchbrächen. Seine Proklamation der künstlerischen Qualität ist unvereinbar mit einem Pragmatismus, der gegenüber der fortgeschrittenen und verantwortlichen Produktion sich mit dem verhandlungslosen Urteilspruch "bürgerlich, bürgerlich, bürgerlich" begnügt.

Angst

Lukács zitiert, zustimmend, meine Arbeit über das Altern der neuen Musik, um meine dialektischen Überlegungen, paradox ähnlich wie Sedlmayr, gegen die neue Kunst und gegen meine eigene Absicht auszuschlachten. Das wäre ihm zu gönnen: "Wahr sind nur die Gedanken, die sich selber nicht verstehen",² und kein Autor hat an ihnen Besitztitel. Aber die Argumentation Lukács' entreisst diesen mir denn doch wohl nicht. Dass Kunst sich auf der Spitze des reinen Ausdrucks, die unmittelbar identisch ist mit Angst, nicht einrichten kann, stand in der "Philosophie der neuen Musik",³ wenngleich ich nicht den offiziellen Optimismus Lukács' teile, geschichtlich wäre zu solcher Angst heute weniger Anlass; die "dekadente Intelligenz" brauchte sich weniger zu fürchten. Über das pure Dies der Expression hinausgehen kann jedoch weder dessen spannungslose, dinghafte Nachahmung, seine Instaurierung als Stil meinen, wie ich sie der alternen neuen Musik vorwarf, noch den Sprung in eine im Hegelschen Sinn nicht substantielle, nicht authentische, nicht vor aller Reflexion die Form konstituierende Positivität. Die Konsequenz aus dem Altern der neuen Musik wäre nicht der Rekurs auf die veraltete, sondern ihre insistente Selbstkritik. Von Anbe-

ginn jedoch war die ungemilderte Darstellung der Angst zugleich auch mehr als diese, ein Standhalten durchs Aussprechen, durch die Kraft des unbeirrten Nennens: Gegenteil alles dessen, was die Hetzparole "dekadent" an Assoziationen mitschleppt. Lukács hält immerhin der von ihm gelästerten Kunst zugute, dass sie auf eine negative Wirklichkeit, die Herrschaft des "Abscheulichen", negativ antworte. "Indem jedoch", fährt er fort, "der Avantgardismus all diese in seiner verzerrten Unmittelbarkeit widerspiegelt, indem er Formen ersinnt, die diese Tendenzen als alleinherrschende Mächte des Lebens zum Ausdruck bringen, verzerrt er die Verzerrtheit über deren Phänomenalität in der objektiven Wirklichkeit hinaus, lässt alle Gegenkräfte und Gegen Tendenzen, die in ihr real wirksam sind, als unbeträchtliche, als ontologisch nicht relevante verschwinden." (S. 84 f.) Der offizielle Optimismus der Gegenkräfte und Gegentendenzen nötigt Lukács, den Hegelschen Satz zu verdrängen, die Negation der Negation - "Verzerrung der Verzerrung" - sei die Position. Dieser erst bringt den fatal irrationalistischen Terminus "Vielschichtigkeit" in der Kunst zu seiner Wahrheit: dass der Ausdruck des Leidens und das Glück an der Dissonanz, das Lukács als "Sensationslüsternheit, die Sehnsucht nach dem Neuen um des Neuen willen" (S. 113) schmäht, in den authentischen neuen Kunstwerken unauflöslich sich verschränken. Das wäre zusammenzudenken mit jener Dialektik von ästhetischem Bereich und Realität, der Lukács ausweicht. Indem das Kunstwerk nicht unmittelbar Wirkliches zum Gegenstand hat, sagt es nie, wie Erkenntnis sonst: das ist so, sondern: so ist es. Seine Logizität ist nicht die des prädikativen Urteils, sondern der immanenten Stimmigkeit: nur durch diese hindurch, das Verhältnis, in das es die Elemente rückt, bezieht es Stellung. Seine Antithese zur empirischen Realität, die doch in es fällt und in die es selber fällt, ist gerade, dass es nicht, wie geistige Formen, die unmittelbar auf die Realität gehen, diese eindeutig als dies oder jenes bestimmt. Es spricht keine Urteile; Urteil wird es als Ganzes. Das Moment der Unwahrheit, das nach Hegels Aufweis in jedem einzelnen Urteil enthalten ist, weil nichts ganz das ist, was es im einzelnen Urteil sein soll, wird insofern von der Kunst korrigiert,

als das Kunstwerk seine Elemente synthetisiert, ohne dass das eine Moment vom anderen ausgesagt würde: der heute im Schwang befindliche Begriff der Aussage ist amüslich. Was als urteilslose Synthesis die Kunst an Bestimmtheit im einzelnen einbüsst, gewinnt sie zurück durch grössere Gerechtigkeit dem gegenüber, was das Urteil sonst wegschneidet. Zur Erkenntnis wird das Kunstwerk erst als Totalität, durch alle Vermittlungen hindurch, nicht durch seine Einzelintentionen. Weder sind solche aus ihm zu isolieren, noch ist es nach ihnen zu messen. So aber verfährt Lukács prinzipiell, trotz seines Protestes gegen die vereidigten Romanschreiber, die in ihrer schriftstellerischen Praxis so verfahren. Während er das Inadäquate an ihren Standardprodukten sehr wohl bemerkt, kann seine eigene Kunstphilosophie jener Kurzschlüsse gar nicht sich erwehren, vor deren Effekt, dem verordneten Schwachsinn, er dann erschrickt.

Fehlinterpretationen

Gegenüber der essentiellen Komplexität des Kunstwerks, die nicht als akzidentieller Einzelfall zu bagatellisieren wäre, sperrt Lukács krampfhaft die Augen zu. Wo er einmal auf spezifische Dichtungen eingeht, streicht er rot an, was unmittelbar dasteht, und verfehlt dadurch den Gehalt. Er lamentiert über ein gewiss recht bescheidenes Gedicht von Benne, das lautet:

"O, dass wir unsere Ururahnen wären,
Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.
Leben und Tod, Befruchtung und Gebären
glitte aus unseren stummen Säften vor.

• Ein Algenblatt oder ein Dünenhügel,
vom Wind geformtes und nach unten schwer.
Schon ein Libellenkopf, ein Mövenflügel
wäre zu weit und litte schon zu sehr."

Daraus liest er "die Richtung auf ein jeder Gesellschaftlichkeit starr gegenübergestelltes Urtümliches", im Sinn von Heidegger, Klages und Rosenberg, schliesslich eine "Verherrlichung des Abnormalen; einen Antihumanismus" (S. 32), während

doch, selbst wenn man das Gedicht durchaus mit seinem Inhalt identifizieren wollte, die letzte Zeile Schopenhauerisch die höhere Stufe der Individuation als Leiden anklagt und während die Sehnsucht nach der Urzeit bloss dem unerträglichen Druck des Gegenwärtigen entspricht. Die moralistische Farbe von Lukács' kritischen Begriffen ist die all seiner Klagen über die subjektivistische "Weltlosigkeit": als hätten die Avantgardisten buchstäblich verübt, was in Husserls Phänomenologie, grotesk genug, methodologische Weltvernichtung heisst. So wird Musil angeprangert: "Der Held seines grossen Romans, Ulrich, antwortet auf die Frage, was er tun würde, wenn das Weltregiment in seinen Händen wäre: 'Es würde mir nichts übrig bleiben, als die Wirklichkeit abzuschaffen.' Dass die abgeschaffte Wirklichkeit von der Seite der Aussenwelt ein Komplement zur subjektiven Existenz 'ohne Eigenschaften' ist, bedarf keiner ausführlichen Erörterung." (S. 23.) Dabei meint der inkriminierte Satz offensichtlich Verzweiflung, sich überschlagenden Weltschmerz Liebe in ihrer Negativität. Lukács verschweigt das und operiert mit einem wirklich nun "unmittelbaren", gänzlich unreflektierten Begriff des Normalen, und dem zugehörigen der pathologischen Verzerrung. Nur ein von jedem Rest der Psychoanalyse glücklich gereinigter Geisteszustand kann den Zusammenhang zwischen jenem Normalen und der gesellschaftlichen Repression verkennen, welche die Partialtriebe ächtete und das prämierte, was seit Feuerbach unter dem muffigen Namen der gesunden Sinnlichkeit läuft. Eine Gesellschaftskritik, die ungeniert von normal und pervers daherredet, steckt selber in dem, was sie als überwunden vorspiegelt. Lukács' Hegelianische, kraftvoll-männliche Brusttöne über den Primat des substantiellen Allgemeinen vor der scheinhaften, hinfälligen "schlechten Existenz" blosser Individuation mahnen an die von Staatsanwälten, welche die Ausmerzung des Lebensuntüchtigen und der Abwelchung verlangen. Ihr Verständnis von Lyrik ist zu bezweifeln. Die Zeile "O, dass wir unsere Ururahnen wären" hat im Gedicht einen völlig anderen Stellenwert, als wenn sie einen buchstäblichen Wunsch ausdrückte. Im Wort "Ururahnen" ist Grinsen mitkomponiert. Die Regung des poetischen Subjekts gibt sich - übrigens eher altväterisch denn modern - durch die Stilisierung als komisch uneigentlich, als ephemeres Spiel. Gerade das Ekelhafte und Abstossende dessen, wohin der Dichter sich zurückzuwünschen fingiert und wohin man sich gar nicht zurückwünschen

kann, verleiht dem Wunsch als Protest gegen geschichtlich produzierte Leiden Nachdruck. All das will ebenso wie der montagehafte "Verfremdungseffekt" im Gebrauch wissenschaftlicher Worte und Motive bei Benn mitgeföhlt werden. Durch Übertreibung suspendierter die Regression, die Lukács geradeswegs ihm zuschreibt. Wer solche Obertöne überhört, ähnelt jenem subalternen Schriftsteller sich an, der Thomas Manns Schreibweise beflissen und geschickt nachahmte, und über den dieser einmal lachend sagte: "Er schreibt genau wie ich, aber er meint es ernst."Simplifizierungen vom Typus des Lukács'schen Benn-Exkurses verkennen nicht Nuancen, sondern mit diesen das Kunstwerk selber, das erst durch die Nuancen eines wird. Sie sind symptomatisch für die Verdummung, die auch den Klügsten widerfährt, sobald sie Weisungen wie der zum sozialistischen Realismus parieren. Früher schon hatte Lukács, um die moderne Dichtung des Faschismus zu zeihen, triumphierend sich ein schlechtes Gedicht von Rilke ausgesucht, um darin herumzuwüten wie der Elefant in der Wiener Werkstätte. Offen bleibt, ob die bei Lukács spürbare Rückbildung eines Bewusstseins, das einmal zum fortgeschrittensten rechnete, objektiv den Schatten der drohenden Regression des europäischen Geistes ausdrückt, jenen Schatten, den die unterentwickelten Länder über die entwickelteren werfen, die bereits beginnen, an jenen sich auszurichten; oder ob darin etwas über das Schicksal von Theorie selber sich verrät, die nicht nur ihren anthropologischen Voraussetzungen, also dem Denkvermögen der theoretischen Menschen nach verkümmert, sondern deren Substanz auch objektiv einschrumpft in einer Verfassung des Daseins, in der es mittlerweile weniger auf die Theorie ankommt als auf Praxis, die unmittelbar eins wäre mit der Verhinderung der Katastrophe.

Vor Lukács' Neo-Naivität ist auch der umschmeichelte Thomas Mann selbst, den er mit einem Pharisäismus gegen Joyce ausspielt, vor dem es dem Epiker des Verfalls gegraust hätte, nicht gefeit. Die von Bergson ausgelöste Kontroverse über die Zeit wird wie der Gordische Knoten traktiert. Da Lukács nun einmal ein guter Objektivist ist, muss die objektive Zeit partout

recht behalten und die subjektive blossе Verzerrung aus Dekadenz sein. Die Unerträglichkeit jener dinghaft entfremdeten, sinnleeren Zeit, die der junge Lukács einmal an der "Education sentimentale" so eindringlich beschrieb, hatte Bergson zur Theorie der Erlebniszeit genötigt, nicht etwa, wie der staatsfromme Stumpfsinn jeglicher Observanz sich das vorstellen mag, der Geist subjektivistischer Zersetzung. Nun entrichtete aber auch Thomas Mann im Zauberberg dem Bergsonschen temps durée seinen Tribut. Damit er für Lukács' These vom kritischen Realismus gerettet wird, erhalten manche Figuren aus dem Zauberberg eine gute Note, weil sie auch "subjektiv ein normales, objektives Zeiterleben haben". Dann heisst es wörtlich: "Bei Ziemssen ist sogar die Ahnung einer Bewusstheit vorhanden, dass das moderne Zeiterlebnis einfach eine Folge der abnormalen, von der Alltagspraxis hermetisch getrennten Lebensweise des Sanatoriums ist." (S. 54.) Die Ironie, unter der insgesamt die Figur Ziemssens steht, ist dem Ästhetiker entgangen; der sozialistische Realismus hat ihr selbst gegen den gepriesenen kritischen abgestumpft. Der beschränkte Offizier, eine Art nach-Goethischer Valentin, der als Soldat und brav, wenngleich im Bett, stirbt, wird ihm unmittelbar zum Sprecher richtigen Lebens, etwa so wie Tolstois Lewin geplant und misslungen war. In Wahrheit hat Thomas Mann ohne alle Reflexion, aber mit höchster Sensibilität das Verhältnis der beiden Zeitbegriffe so zwiespältig und doppelbödig dargestellt, wie es seiner Art und seinem dialektischen Verhältnis zu allem Bürgerlichen gemäss ist: Recht und Unrecht sind beide geteilt zwischen dem dinghaften Zeitbewusstsein des Philisters, der vergebens aus dem Sanatorium in seinen Beruf flüchtet, und der phantasmagorischen Zeit derer, die im Sanatorium, der Allegorie von Boheme und romantischem Subjektivismus, verbleiben. Weise hat Mann weder die beiden Zeiten versöhnt noch für eine gestaltend Partei ergriffen.

Stoffhuberei,

Dass Lukács am ästhetischen Gehalt selbst seines Lieblingstextes drastisch vorbeiphilosophiert, gründet in jenem

vorästhetischen parti pris für Stoff und Mitgeteiltes der Dichtungen, den er mit ihrer künstlerischen Objektivität verwechselt. Indem er sich um Stilmittel wie jenes keineswegs allzu versteckte der Ironie, geschweige denn um exponiertere, nicht kümmert, belohnt ihn für solchen Verzicht kein vom subjektiven Schein gereinigter Wahrheitsgehalt der Werke, sondern er wird mit ihrer kargen Neige abgespeist, dem Sachgehalt, dessen sie freilich bedürfen, um den Wahrheitsgehalt zu erlangen. So sehr Lukács sich auch gegen die Rückbildung des Romans sträubt, er betet Katechismusartikel nach wie den sozialistischen Realismus, die "weltanschaulich" sanktionierte Abbildtheorie der Erkenntnis und das Dogma von einem mechanischen, nämlich von der unterdessen abgewürgten Spontaneität unabhängigen Fortschritt der Menschheit, obwohl der "Glauben an eine letztthinnige immanente Vernünftigkeit, Sinnhaftigkeit der Welt, ihre Aufgeschlossenheit, Begreifbarkeit für den Menschen" (S. 44) angesichts der irrevokabeln Vergangenheit einiges zumutet. Dadurch nähert er sich zwangshaft doch wieder jenen infantilen Vorstellungen von der Kunst, die ihm an den minder versierten Funktionären peinlich sind. Vergebens sucht er auszubrechen. Wie weit sein eigenes ästhetisches Bewusstsein bereits beschädigt ist, verrät etwa eine Stelle über die Allegorese in der byzantinischen Mosaikkunst: Kunstwerke dieses Typus von ähnlich hohem Rang könnten in der Literatur "nur Ausnahmeerscheinungen" (S. 42) sein. Als ob es in der Kunst, es sei denn in der von Akademien und Konservatorien, den Unterschied von Regel und Ausnahme überhaupt gäbe; als ob nicht alles Ästhetische, als Individuiertes, dem eigenen Prinzip, der eigenen Allgemeinheit nach immer Ausnahme wäre, während, was unmittelbar einer allgemeinen Regelhaftigkeit entspricht, eben dadurch als Gestaltetes bereits sich disqualifiziert. Von "Ausnahmeerscheinungen" pflegen dieselben zu schwadronieren, deren Vokabular die Spitzenleistungen entlehnt sind. Der verstorbene Franz Borkenau sagte nach seinem Bruch mit der Kommunistischen Partei einmal, er hätte nicht länger ertragen können, dass man über Stadtverordnetenbeschlüsse in Kategorien der Hegelschen Logik und über die Hegelsche Logik im Geist von Stadtverordnetenversammlungen verhandle. Dergleichen Konta-

minationen, die freilich bis auf Hegel selbst zurückdatieren, ketten Lukács an jenes Niveau, das er so gern mit seinem eigenen ausgleiche. Die Hegelsche Kritik am "unglücklichen Bewusstsein", der Impuls der spekulativen Philosophie, das scheinhafte Ethos der isolierten Subjektivität unter sich zu lassen, wird ihm unter den Händen zur Ideologie für bornierte Parteibeamte, die es zum Subjekt noch gar nicht gebracht haben. Ihre gewalttätige Beschränktheit, Rückstand des Kleinbürgertums vom neunzehnten Jahrhundert, erhöht er zu einer der Beschränktheit blosser Individualität enthobenen Angemessenheit ans Wirkliche. Aber der dialektische Sprung ist keiner aus der Dialektik heraus, der auf Kosten der objektiv gesetzten gesellschaftlichen und technischen Momente der künstlerischen Produktion durch blosses Gesinnung das unglückliche Bewusstsein in glückliches Einverständnis verwandelte. Der vermeintlich höhere Standpunkt muss, nach einer von Lukács kaum wohl bezweiferten Hegelschen Lehre, notwendig abstrakt bleiben. Der desperate Tiefsinn, den er wider den Schwachsinn der "Boy meets tractor"-Literatur aufbietet, bewahrt ihn denn auch nicht vor Deklamationen, abstrakt zugleich und kindisch: "Je mehr der behandelte Stoff ein gemeinsamer ist, je mehr die Schriftsteller von verschiedenen Seiten dieselben Entwicklungsbedingungen und -richtungen derselben Wirklichkeit erforschen, je stärker sich diese, mit allen geschilderten Trennungen, in eine überwiegend oder rein sozialistische verwandelt, desto näher muss der kritische Realismus dem sozialistischen kommen, desto mehr muss sich seine negative (bloss: nicht ablehnende) Perspektive, durch viele Übergänge, in eine positive (bejahende), in eine sozialistische verwandeln." (S. 125.) Der jesuitische Unterschied zwischen der negativen, nämlich "bloss nicht ablehnenden" und der positiven, nämlich "bejahenden" Perspektive verlagert die Fragen der literarischen Qualität genau in jene Sphäre vorschriftsmässiger Gesinnung, der Lukács entrinnen möchte.

Lukács' Impuls

An seinem Willen dazu freilich ist kein Zweifel. Man wird dem Buch nur dann gerecht, wenn man sich vergegenwärtigt, dass in Ländern, wo das Entscheidende nicht beim Namen genannt werden darf, die Male des Terrors all dem eingebrannt sind, was anstelle jenes Entscheidenden gesagt wird; dass aber andererseits dadurch selbst unkräftige, halbe und abgebogene Gedanken in ihrer Konstellation eine Kraft gewinnen, die sie á la lettre nicht besitzen. Unter diesem Aspekt muss das gesamte dritte Kapitel gelesen werden, trotz der Disproportion des geistigen Aufwands zu den behandelten Fragen. Zahlreiche Formulierungen brauchte man nur weiter zu denken, um den Bann zu durchbrechen. So die folgende: "Eine blossе Aneignung des Marxismus (gar nicht zu sprechen von einer blossen Teilnahme an der sozialistischen Bewegung, von einer blossen Parteizugehörigkeit) zählt allein, für sich genommen, so gut wie nichts. Für die Persönlichkeit des Schriftstellers können die auf solchen Wegen erworbenen Lebenserfahrungen, durch sie erweckten intellektuellen, moralischen usw. Fähigkeiten sehr wertvoll werden, dazu beitragen, diese Möglichkeit in eine Wirklichkeit zu verwandeln. Aber man ist in einem verhängnisvollen Irrtum, wenn man meint, der Prozess der Umsetzung eines richtigen Bewusstseins in eine richtige, realistische, künstlerische Widerspiegelung der Wirklichkeit sei prinzipiell direkter und einfacher als der eines falschen Bewusstseins." (S. 101 f.) Oder, gegen den sterilen Empirismus des heute überall gedeihenden Reportageromans: "Es ist ja auffallend, dass auch im kritischen Realismus das Auftreten eines Ideals der monographischen Komplettheit, etwa bei Zola, ein Zeichen der inneren Problematik war, und wir werden später zu zeigen versuchen, dass das Eindringen solcher Bestrebungen für den sozialistischen Realismus noch problematischer geworden ist." (S. 106.) Urgiert Lukács in solchem Zusammenhang, mit der Terminologie seiner Jugend, den Vorrang der intensiven Totalität vor der extensiven, so brauchte er seine Forderung nur ins Gestaltete selbst hineinzuverfolgen und würde zu eben dem genötigt, was er, solange er ex cathedra doziert, den Avant-

gardisten verübelt; grotesk, dass er trotzdem immer noch den "Antirealismus der Dekadenz" "besiegen" will. Er kommt sogar einmal der Einsicht nahe, die russische Revolution habe keineswegs einen Zustand herbeigeführt, der eine "positive" Literatur verlange und trage: "Vor allem darf man die sehr triviale Tatsache nicht vergessen, dass diese Machtergreifung zwar einen ungeheuren Sprung vorstellt, dass aber die Menschen in ihrer Mehrheit, also auch die Künstler, dadurch allein noch keine wesentliche Umwandlung durchmachen." (S. 112.) Gemildert zwar, als handle es sich um einen blossen Auswuchs, plaudert er danach doch aus, was es mit dem sogenannten sozialistischen Realismus auf sich hat: "Es entsteht dabei eine ungesunde und minderwertige Variante des bürgerlichen Realismus oder wenigstens eine äusserst problematische Annäherung an seine Ausdrucksmittel, wobei naturgemäss gerade dessen grösste Tugenden fehlen müssen." (S. 127.) In dieser Literatur werde der "Wirklichkeitscharakter der Perspektive" verkannt. Das will sagen, "dass viele Schriftsteller das, was zwar als eine in die Zukunft weisende Tendenz, aber nur als eine solche, vorhanden ist, die eben darum, richtig aufgefasst, den entscheidenden Standpunkt zur Bewegung der gegenwärtigen Etappe ergeben könnte, einfach mit der Wirklichkeit selbst identifizieren, die oft nur im Keime vorhandenen Ansätze als vollentfaltete Realitäten darstellen, mit einem Wort, dass sie Perspektive und Wirklichkeit einander mechanisch gleichsetzen" (S. 128). Aus der terminologischen Verschalung gelöst, heisst das nichts anderes, als dass die Prozeduren des sozialistischen Realismus und der von Lukács als deren Komplement erkannten sozialistischen Romantik ideologische Verklärung eines schlechten Bestehenden sind. Der offizielle Objektivismus totalitärer Literaturbetrachtung erweist sich für Lukács als selber bloss subjektiv. Ihm kontrastiert er einen menschenwürdigeren ästhetischen Objektivitätsbegriff: "Denn die Formgesetze der Kunst, in all ihren komplizierten Wechselbeziehungen von Inhalt und Form, von Weltanschauung und ästhetischem Wesen usw., sind ebenfalls von objektiver Wesensart. Ihre Verletzung hat zwar keine derart unmittelbaren praktischen Konsequenzen, wie das Missachten der Gesetze der Ökonomie, sie bringt aber

ebenso zwangsläufig problematische, ja einfach misslungene, minderwertige Werke hervor." (S. 129.) Hier, wo der Gedanke die Courage zu sich selbst hat, fällt Lukács weit triftigere Urteile als die banausischen über die moderne Kunst: "Das Zerreißen der dialektischen Vermittlung bringt dadurch sowohl in der Theorie wie in der Praxis eine falsche Polarisierung hervor: auf dem einen Pole erstarrt das Prinzip aus einer 'Anleitung zur Praxis' zu einem Dogma, auf der anderen verschwindet das Moment der Widersprüchlichkeit (oft auch das der Zufälligkeit) aus den einzelnen Lebensstatsachen." (S. 130.) Er hängt der Katze die Schelle an: "Die literarische Lösung wächst also nicht aus der widerspruchsvollen Dynamik des gesellschaftlichen Lebens heraus, sie soll vielmehr zur Illustration einer im Vergleich zu ihr abstrakten Wahrheit dienen." (S. 132.) Schuld daran sei die "Agitation als Urform", als Vorbild von Kunst und Gedanken, die dadurch erstarren, einschrumpfen, praktizistisch-schematisch werden. "An Stelle einer neuen Dialektik steht eine schematische Statik vor uns." (S. 135.) Kein Avantgardist hätte dem etwas hinzuzufügen.

Bei all dem bleibt das Gefühl von einem, der hoffnungslos an seinen Ketten zerrt und sich einbildet, ihr Klirren sei der Marsch des Weltgeistes. Schuld ist nicht nur die Macht, die, wenn sie überhaupt den unbotmässigen Gedanken Lukács' Raum gewährt, sie kaum kulturpolitisch beherzigen wird. Sondern die Kritik Lukács' bleibt in dem Wahn befangen, die heutige russische Gesellschaft, die in Wahrheit barbarisch unterdrückt und ausgepresst wird, sei, wie man es neuerdings in China ausgeklügelt hat, zwar noch widerspruchsvoll, aber nicht antagonistisch. All die Symptome, gegen die er protestiert, werden selber hervorgebracht von dem propagandistischen Bedürfnis der Diktatoren und ihres Anhangs danach, jene These, die Lukács mit dem Begriff des sozialistischen Realismus implizit billigt, den Massen einzuwähmern und aus dem Bewusstsein zu vertreiben, was immer sie irr machen könnte. Die Herrschaft einer Doktrin, die so reale Funktionen erfüllt, wird nicht gebrochen, indem man ihre Unwahrheit dartut. Lukács zitiert einen Satz von Hegel, der, zynisch in der Tat, den sozialen Sinn des Prozesses ausspricht,

wie ihn der ältere bürgerliche Erziehungsroman beschreibt:
"Denn das Ende solcher Lehrjahre besteht darin, dass sich das Subjekt die Hörner abläuft, mit seinem Wünschen und Meinen sich in die bestehenden Verhältnisse und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt." (S. 122.)
Daran schliesst Lukács die Reflexion an: "In einem bestimmten Sinn widersprechen viele der besten bürgerlichen Romane dieser Feststellung Hegels, in einem anderen, ebenso bestimmten Sinn, bestätigen sie wiederum seine Aussage. Sie widersprechen, indem der Abschluss der von ihnen gestalteten Erziehung keineswegs immer eine derartige Anerkennung der bürgerlichen Gesellschaft beinhaltet. Der Kampf um eine den Jugendträumen und Überzeugungen entsprechende Wirklichkeit wird von der gesellschaftlichen Gewalt abgebrochen, die Rebellen oft auf die Knie, oft zur Flucht in die Einsamkeit etc. gezwungen, aber die Hegelsche Versöhnung wird doch nicht von ihnen erpresst. Allerdings, indem der Kampf mit Resignation endet, kommt sein Ergebnis dem Hegelschen doch nahe. Denn einerseits siegt die objektive soziale Realität dann doch über das bloss Subjektive der individuellen Bestrebungen, andererseits ist die von Hegel proklamierte Versöhnung schon bei diesem einer Resignation keineswegs völlig fremd." (S. 122.) Das Postulat einer ohne Bruch zwischen Subjekt und Objekt darzustellenden und um solcher Bruchlosigkeit willen, nach Lukács' hartnäckigem Sprachgebrauch, "widerzuspiegelnden" Wirklichkeit jedoch, das oberste Kriterium seiner Ästhetik, postuliert, dass jene Versöhnung geleistet, dass die Gesellschaft richtig ist; dass das Subjekt, wie Lukács in einem anti-asketischen Exkurs einräumt, zu dem Seinen komme und in seiner Welt zu Hause sei. Nur dann verschwände aus der Kunst jenes Moment von Resignation, das Lukács mit Grund an Hegel gewahrt und das er erst recht am Urbild seines Begriffs von Realismus, an Goethe, konstatieren müsste, der Entsagung verkündigte. Aber die Spaltung, der Antagonismus überdauert, und es ist bloss Lüge, dass er in den Oststaaten, wie sie das so nennen, überwunden sei. Der Bann, der Lukács umfängt und ihm die ersehnte Rückkunft zur Utopie seiner Jugend versperrt,

wiederholt die erpresste Versöhnung, die er am absoluten Idealismus durchschaut.

Anmerkungen |

1. Vgl. Theodor W. Adorno, "Philosophie der neuen Musik", Frankfurt am Main 1958, S. 49 ff.

2. Theodor W. Adorno, "Minima Moralia", Frankfurt am Main 1951, S. 364.

3. Theodor W. Adorno, "Philosophie der neuen Musik", a.a.O. S. 51 f.

LEO KOFLER

WEDER "WIDERSPIEGELUNG" NOCH ABSTRAKTION
(Lukács oder Adorno?)

Als Georg Lukács 1958 mit seiner Schrift "Wider den missverstandenen Realismus" herauskam, brach unter den westlichen Literaturfachleuten und Rezensenten ein Sturm der Entrüstung gegen ihn los. So verschiedene Autoren wie H.E. Holthusen und Th.W. Adorno vereinten sich in der Polemik gegen das Buch. Mit der Kritik Adornos werden wir uns weiter unten beschäftigen, weil er wegen seiner Herkunft von der Hegelschen und Marxschen Dialektik und weil er Lukács sehr viel zu verdanken hat, in einem gewissen, wenn auch neuerdings sehr eingeschränkten Sinne - man denke an die erst seit wenigen Jahren von Adorno vorgenommene Aufhebung der humanistischen zugunsten einer blossen "negativen Dialektik" - als dessen Geistesverwandter anzusehen ist.

Gegen Lukács gewendet schreibt Holthusen:

"Die unabdingbare Freiheit und Eigenständigkeit der dichterischen Einbildungskraft wird also geleugnet; statt ihrer wird. 'Widerspiegelung' politisch-ökonomischer Verhältnisse verlangt: ein Begriff, in dem man nur mit Mühe eine späte und plumpe Spielart der aristotelischen Nachahmungstheorie erkennt." (In: Neue Zürcher Zeitung 1. II. 1958.)

Schon kurz vor der ungarischen Aufstandsbewegung von 1956, an der Lukács aus Aversion gegen den Stalinismus als überzeugter Marxist führend teilnahm, hat er in einer Rede in Antwort vorweggenommen:

"Die dekadenten bürgerlichen Ideologen behaupten, dass wir die Bewusstseinsvorgänge durch unaufhörliche Wiederholung abstrakter Lösungen darstellen. Und ich muss gestehen, dass dies wirklich nicht selten der Fall ist... Und wenn unser Schriftsteller dann noch hinzusetzt und betont, dass diese Lösungen an sich eine Wunderwirkung haben... dann kommt dabei heraus, dass wir in einen absoluten Gegensatz zur Realität getreten."

Lukács leugnet also nicht einmal die Möglichkeit abstrakter Lösungen der auf "Eigenständigkeit der Einbildungskraft" pochender Dichter und Theoretiker. Lukács' Standpunkt kann demnach nicht der ihm unterstellte einer "plumpen Widerspiegelung" sein. Sein gesamtes Werk ist ein einziger Beweis dafür, dass er die sensualistisch-naturalistische Version der Widerspiegelung, die im stalinistisch missverstandenen Marxismus grassiert, energisch bekämpft, besonders indem er das subjektive Moment, die persönliche Eigenart und das besondere Schicksal der einzelnen Dichter und Denker zu einem entscheidend mitbestimmenden Faktor in der Herausbildung der künstlerischen und theoretischen Anschauungen erklärt, d.h. ihrer subjektiven Einbildungskraft weiten Spielraum belässt. Es gibt bei Lukács viele Beispiele dafür, dass unter ganz gleichen gesellschaftlichen Umständen sich die Auseinandersetzung gleichzeitig lebender Denker und Dichter mit den ihnen von diesen Umständen aufgegebenen Probleme auf ganz verschiedenen Wegen vollzieht und zu verschiedenen, nicht selten sogar entgegengesetzten Resultaten gelangt. So schreibt er z.B.:

"Im Tübinger Stift erlebten drei junge Studenten mit berauschendem Jubel die grossen Tage der revolutionären Befreiung Frankreichs. Sie pflanzten mit jugendlicher Begeisterung einen Freiheitstbaum, umtanzten ihn und schwuren ewige Treue dem Ideal des grossen Befreiungskampfes. Jeder dieser drei Jünglinge - Hegel, Hölderlin

und Schelling - respektierte in seiner späteren Entwicklung die typische Möglichkeit der deutschen Reaktion auf die Entwicklung Frankreichs. Schellings Lebensgang verlor sich am Ende im bornierten Obskurantismus der niederträchtigen Reaktion, der erneuerten Romantik, in der Vorbereitungsperiode der 48er Revolution. Hegel und Hölderlin sind ihrem Schwur nicht untreu geworden. Aber die Verschiedenheit ihrer Auslegung, als es sich um die Verwirklichung ihres Schwures handelte, bezeichnet deutlich die ideologischen Wege, die die Vorbereitung zur bürgerlichen Revolution in Deutschland einschlagen konnte und musste. Hölderlin schliesst keinen Kompromiss mit der nachthermidorianischen Wirklichkeit... und zerbricht an der Wirklichkeit, in der für seine Ideale nicht einmal dichterisch-denkerisch ein Platz vorhanden war ... Hegels gedankliche Akkomodation an die nachthermidorianische Wirklichkeit (führt) ihn auf jene gorsse Heerstrasse der ideologischen Entwicklung seiner Klasse, von wo aus ein Weitergehen der gedanklichen Entwicklung bis zum Umschlagen der bürgerlich-revolutionären Denk-Methoden in proletarisch-revolutionäre möglich geworden ist... Hölderlins Kompromisslosigkeit blieb eine tragische Sackgasse; unbekannt und unbeweint ist er als vereinsamter dichterischer Leonidas der Ideale der jakobinischen Periode am Thermopylae des einbrechenden Thermidorianismus gefallen¹.

Was heisst hier also "Widerspiegelung politisch-ökonomischer Verhältnisse"? Doch ungefähr das Gegenteil von dem, was Holthusen in Unkenntnis des wirklichen Ideengehalts des historischen Materialismus zu unterstellen beliebt. Oder was heisst Widerspiegelung im Sinne Holthusens und vieler anderer

bürgerlicher Kritiker, wenn Lukács folgenden Ausspruch tut:

"Die kapitalistische Arbeitsteilung unterwirft sich also nicht nur sämtliche Gebiete der materiellen und geistigen Tätigkeit, sondern ragt tief in die Seele eines jeden einzelnen Menschen hinein und verursacht in ihr die tiefstehenden Deformationen, die dann in den verschiedenen (!L.K.) ideologischen Äusserungsweisen in verschiedener (!L.K.) Form zutage treten ... Oberflächlich gesehen gibt es in der Verfallsperiode ein ununterbrochenes romantisches Wehklagen über das Überhandnehmen des Spezialistentums: eine dekorativ-romantische Verherrlichung der grossen Gestalten vergangener Epochen, deren Leben und Tätigkeit noch einen allumfassenden Universalismus gezeigt hat ... Der Grundton all dieser Verherrlichungen und Lamentationen ist jedoch: die immer enger werdende Spezialisierung sei das 'Schicksal unserer Epoche', ein Schicksal, dem niemand entgehen könne."²

Natürlich kann sich Lukács nicht mit jenem Gerede von "Freiheit" zufriedengeben, das Willkür meint, d.h. jene Einbildung des bürgerlichen Spiessers von der vollkommenen subjektiven Freiheit, die mit ihrer geheuchelten Achtung vor dem "hohen Flug des Geistes" da unten auf der Erde alles beim alten belassen möchte, weil es angeblich trotz allem Freiheitsgerede wie Stein, Wind und Moder zum "ewigen Schicksal" des Menschen gehört, um sich dann erstaunlicherweise in stolzer Gegnerschaft zum Materialismus "idealistisch" zu nennen.

Wir haben bereits im vorigen Abschnitt den Leser auf jene dialektische Formel vorbereitet, die leitend ist für die gesamte Lukácssche Ästhetik: Der Widerspruch zwischen dem subjektiven Handlungsbereich des Menschen (worin er stets auch denkt) und dem objektiven Geschehen als Einheit begriffen, und

der Widerspruch zwischen der individuellen Einmaligkeit des Dichters und dessen Auseinandersetzung mit dem objektiven Geschehen ("Widerspiegelung") als Einheit-begriffen - beide jeweils eine dialektische Einheit bildenden Widersprüche stehen ihrerseits in Widerspruch zueinander und müssen in seiner theoretischen Aufhebung als Einheit begriffen werden. Das Bedeutende an Lukács' literaturtheoretischer Arbeit ist die stete Verfolgung und Aufdeckung der dialektischen Einheit dieser Widerspruchspaare. Der Freiheit ist in dieser dialektischen Sicht jener breite Raum gelassen, den ihr jede Dialektik naturgemäss lassen muss, wenn anders sie ihr Wesen nicht aufgeben will.

In seiner hier zur Diskussion stehenden Schrift "Wider den missverstandenen Realismus" bedient sich Lukács einer etwas anderen als der bei ihm sonst üblichen Methode: er gibt nicht Monographien, sondern schildert in breiter Zusammenfassung die wichtigsten Richtungen unserer Zeit. Dadurch wird um so deutlicher, wie subtil Lukács die Widerspiegelung fasst. Er zeigt z.B. wie Langeweile, Verkommenheit, Öde usw. vom Dichter artistisch interessant gemacht und ästhetisch verklärt oder ontologisiert werden (S. 73-74); oder er arbeitet den Unterschied zwischen Kafkas und Joyces Traumwelt heraus und weist nach wie sich Welt und Mensch in ein regelloses Nacheinander der augenblickhaften Erlebnisfragmente auflösen (S. 23 f.); oder er erklärt die Perversität in der modernen Dekadenzliteratur (S. 31 und 34); oder seine Untersuchung wendet sich dem Problem der ontologischen Fassung der Einsamkeit des heutigen Menschen zu (S. 30), wobei auf Kierkegaard und seine Trennung von Innerem und Äusserem ("Inkognito" und "Paradoxe") zurückgegangen wird. Und wiederum stellt sich die Frage nach dem konkreten Sinn von Lukács Widerspiegelungstheorie, wenn es heisst:

"Kafka, der in seinem Detail immer ausserordentlich packend real ist, konzentriert alle seine Kunstmittel darauf, seine Angstvision vom Wesen der Welt als 'die' Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen, also um in seiner besonderen Weise ebenfalls die Wirklichkeit aufzuheben. Dadurch verwandeln sich die realistischen De-

tails in Elemente, in Träger einer gespenstischen Unwirklichkeit, einer Welt als Alpdruck, die eben deshalb ihren Weltcharakter verlieren muss, die nur als Medium des Angstrevozierens im Subjekt eine Realität haben kann. So verwandelt sich die Wirklichkeit ins Traumhafte, und diese künstlerische Tendenz bleibt bestehen, auch wenn das Zerflattern, das Zerfließen der Wirklichkeit mit einer sozialkritischen Tendenz verbunden wird, wie im Treibhaus von Koeppen."³

Bei Kafka erscheint "die Welt als Allegorie eines transzendenten Nichts. Und in der Nachfolge Kafkas verblassen diese Unterscheidungen, es entsteht ein 'normal' nihilistischer Avantgardismus: so bei Beckett, der die Kafkaschen Motive mit denen bei Joyce vereinigt..."⁴

Die weitgehende Bedeutung der individuellen Nuancen in Begabung, Schicksal und Blickrichtung sind hier klar herausgestellt. Gleichzeitig verwahrt sich allerdings Lukács gegen die Interpretation der Dichtung als eines geistigen Bereichs haltloser subjektivistischer Phantasterei. Er betont (S. 51) ausdrücklich, dass gerade die extremen Vorstellungen der modernen Literatur nicht blosse Produkte einer wildgewordenen Phantasie sind - was die Konsequenz aus der Holthusenschen "Freiheit der dichterischen Einbildungskraft wäre" -, sondern wichtige Elemente wirklicher, d.h. realitätsbezogener Erlebnisse enthalten.

Hier entsteht die Frage, wie es eigentlich kommt, dass innerhalb des gleichen geschichtlichen Raumes so sehr verschiedene "künstlerische "Reflexionen" möglich werden. Die Frage so gestellt, führt zu der anderen Frage nach den Haupttypen dichterischer Gestaltung, bei der naturgemäss die Beobachtung der individuellen Momente vorübergehend in den Hintergrund tritt. Lukács beantwortet diese Frage mit dem energisch umrissenen Hinweis auf die Rolle der Perspektive im künstlerischen Denken. Daraus können wir schliessen, dass sich heute drei wesentliche Richtungen unterscheiden lassen: 1. Der moderne nihilistische

Avantgardismus, der an einer relativen oder absoluten, bewussten oder unbewussten Perspektivlosigkeit leidet - das Nichts als "Perspektive" oder als Symbol der absoluten Perspektivlosigkeit; die subjektive innere "Freiheit" als illusionäre oder relative "Perspektive". 2. Der (im Aussterben begriffene) bürgerliche kritische Realismus, etwa in der grossen Gestalt Thomas Manns, der noch die Probleme der Realität der bürgerlichen Welt tief und dialektisch umfassend darzustellen vermag, weil er sich zur Perspektive des geschichtlichen Fortschritts nicht ablehnend, nicht nihilistisch verhält - mit gesteigerten Nuancierungen bis zur ausnahmsweisen Bejahung der Perspektive des Sozialismus wie z.B. bei Bernhard Shaw. 3. Der sozialistische Realismus, der mit dem kritisch-bürgerlichen die Verwurzelung in den, von Lukács geistvoll herausgearbeiteten ästhetischen Grundsätzen des klassischen Realismus gemein hat, aber die Probleme bereits vom Standpunkt des Sozialismus aufrollt. Will man den Lukácsschen Standpunkt vollends begreifen, dann ist es sehr wichtig, nicht beim allgemeinen Gerede von der "Widerspiegelung", deren Sinn keiner der Kritiker begriffen hat, stehenzubleiben; sondern davon Kenntnis zu nehmen, dass Lukács nicht müde wird, den flachen Naturalismus sowohl der avantgardistischen als auch der bürokratisch entarteten sozialistischen Kunst wegen ihrer Vernachlässigung des "Reichtums der Widersprüche" (S. 52) und wegen ihrer Entpoetisierung der Wirklichkeit (S. 141) zu bekämpfen. Wie im Avantgardismus die Perspektive ganz verschwindet, so wird im stalinistischen Pseudorealismus, der sich durch eine ausgeklügelte "revolutionäre Romantik" tarnt, die Perspektive von der Wirklichkeit losgerissen und ihr mechanisch entgegengesetzt. (S. 129)

Ist, wie wir zeigten, die dialektische Einheit der Widerspruchspaare zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven sowohl auf der Seite der Dichtung als auch auf der Seite des Gegenstandes die Seele der Lukácsschen Widerspiegelungstheorie, so stellt das Aufsuchen dieser Dialektik selbstverständlich das methodisch komplizierte Werkzeug dar, um den mit dem vulgären "gesunden Alltagsverstand" zusammenfallenden "empirischen" Oberflächenschein zu zerreißen und das verborgene Wesen erkennbar

zu machen. Es geht hierbei entscheidend um zweierlei Möglichkeiten. Zum ersten kann es sich darum handeln, zu klären, ob eine Dichtung selbst dieser Methode (intuitiv-unbewusst) folgt und deshalb fähig ist, aus der Darstellung des alltäglichen Scheins heraus, den sie als Dichtung nicht umgehen kann, das verborgen wesentliche des Menschen und seiner Existenz sichtbar oder wenigstens fühlbar zu machen. Tut sie es nicht, denn verfällt sie selbst der "zufälligen" Oberfläche und bleibt unbedeutend weil sie die Ziele aller echten Dichtung nicht erreicht. Zum anderen aber ist die wirkliche Klärung dieses Sachverhalts seitens der Literaturtheorie nur möglich, wenn diese Theorie selbst diese Methode, die bei ihr jedoch eine mehr oder weniger rationalbewusste Gestalt annehmen muss, anwendet. Da diese Methode von Marx eigentlich nur angedeutet und erst von Lukács ins volle theoretische Bewusstsein gehoben wurde (was geschichtliche Gründe hat), ist das Wesen der echten und bedeutenden, oder was für uns dasselbe ist, der bestimmten Regeln, die wir als die klassischen erkannt haben, folgenden Kunst erst in unserer Epoche entdeckt worden. Im Zusammenhang mit dem Schein-Wesen-Problem heisst das: Erst in unserer Epoche konnte jene Methode entdeckt werden, die lehrt, dass ausschliesslich der energische und immer von neuem versuchte Rückgang auf die Totalität, deren Charakter in der bezeichneten Dialektik von Individuellem und Objektivem liegt, und die immer von neuem unternommene Rückführung aller Phänomene auf den Prozess dieser Totalität es uns ermöglicht, sowohl das "Dahinter" oder das Wesen der Kunstwerke selbst zu entdecken, d.h. die eigentliche Bedeutung ihrer Aussagen zu enträtseln, als auch das "Dahinter" aller richtigen oder falschen Theorien, die sich um die Deutung dieser Kunstwerke bemühen. Der Dialektiker pflegt zu sagen, dass die Rückversetzung einer Erscheinung in den Prozess jener Totalität, aus dem sie stammt, es ermöglicht, ihr Wesen zu erkennen⁵. Das ist nur eine verkürzte Formel für die weitaus kompliziertere, die wir für das Verständnis der literarischen Phänomene für unerlässlich halten.

Was hat Adorno dem entgegenzusetzen? "Will der Roman", sagt er, "seinem realistischen Erbe treu bleiben und sa-

gen, wie es wirklich ist, so muss er auf einen Realismus verzichten, der indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäft hilft."⁶ Einerseits erlaubt es Adorno dem realistischen Roman, seinem Erbe treu zu bleiben, andererseits muss er auf seinen Realismus verzichten, um, wie noch zu zeigen, sich einem "Realismus" zu verschreiben, der genau das Gegenteil des erwähnten Erbes darstellt, nämlich einem nihilistischen Avantgardismus, der schlechthin kein Realismus mehr ist. Dass die Romane Balzacs, Tolstojs oder Th. Manns keinen Realismus präsentierten, wagt Adorno nicht zu behaupten. Deshalb belässt er es bei ihrem "Erbe", jedoch um sofort und in einem Zuge dieses Erbe als im modernen Avantgardismus verwirklicht zu behaupten. Oder will er etwa darauf bestehen, dass beide Richtungen es verwirklichen? Tatsächlich! Wodurch ist es verwirklicht im Avantgardismus? Nach Adorno durch die schockierende Wirkung der "wortlos polemischen Darstellung hinaufdämmernder Sinnlosigkeit".⁷ Als ob dies nicht gerade den nihilistischen Intentionen einer existentialisierenden Bourgeoisie und der von ihr geführten entspräche. Die, wie Adorno selbst ganz gut weiss, an sich hohle Hegelsche Formel, auf die er sich beruft: "Negation der Negation, Verzerrung der Verzerrung" hilft hier gar nichts, sondern unterstreicht in dem geschilderten Zusammenhang - die Hegelsche Formel erhält nur in einem bestimmten Zusammenhang einen konkreten Sinn - den spiessig reaktionären Ontologismus erst recht, indem die literarisch dargestellte Sinnlosigkeit zwar negiert wird, aber nicht in der Richtung ihrer wirklichen Aufhebung, sondern in jener der Versöhnung mit dem ewig-ontologischen sinnlosen Sein. Und wenn Adorno in völliger Missachtung der oben aufgewiesenen Dialektik der Totalität sagt, dass "das einsame Bewusstsein", widergespiegelt bei Kafka, Joyce und Beckett, "indem es im Gestalten als das Verborgene aller sich enthüllt, potentiell sich selbst aufhebe; genau das ist an den wahrhaft avantgardistischen Werken evident", so klingt das angesichts der vielfach bezeugten und faktisch das Publikum noch weiter in die nihilistische Verzweiflung drängenden Wirkung der nihilistischen Kunst wie eine Verhöhnung des dialektisch-historischen Begriffs der Aufhebung, die entweder eine solche nach vorne ist oder gar keine.

Kein Wunder daher, wenn Adorno selbst von der an Lukács missverständlich verschwendeten Unterschiebung einer vulgären Widerspiegelungstheorie nicht frei ist.

Adorno schreibt: "Er (Lukács, L.K.) wagt schüchterne, vorweg vom Bewusstsein der eigenen Ohnmächtigkeit gelähmte Opposition." Das sagt ein Mann gegen einen Autor, der nicht nur seinen Mut als einer der Führer der anfänglich rein sozialistischen ungarischen Bewegung gegen den Stalinismus bewiesen hat, sondern den noch grösseren Mut, schon kurz nach der Niederlage dieser Bewegung in seiner hier diskutierten Schrift an vielen Stellen die stalinistische Ideenwelt offen zu attackieren - und das sagt ein Mann, von dem jeder weiss, mit welcher übertriebenen Vorsicht er unter für ihn weitaus gesicherteren Verhältnissen zwischen den Klippen laviert. Leistet sich Lukács in der Einleitung, zwischen zwei sehr deutlichen Gedankenstrichen zudem, den offensichtlichen Spass, den populären Slogan zu gebrauchen: "- eine Rede ist keine Schreibe -", um damit zu unterstreichen, dass die Schrift aus Vorträgen entstanden ist und deshalb einen entsprechenden Charakter hat, so macht sich Adorno über das schlechte Deutsch lustig, welche Unfairness nicht nur die geringe Neigung zur Objektivität deutlich macht, sondern auch ein tiefsitzendes Gefühl, das dem Neid gegenüber dem Berühmteren nicht so ganz unähnlich sieht. Solche im Grunde höchst nebensächlichen Seiten der Polemik Adornos machen aber den Geist, aus dem er seine Angriffsbasis gegen Lukács baut, einsichtig.

Gegen Lukács gewendet stellt Adorno die Frage, wodurch sich Kunst von Wissenschaft unterscheidet, und gibt die Antwort, durch das "Wie" der Kunst, durch die Form: "als ob nicht Lukács wissen müsste, dass allein durch diese Momente Kunst als Erkenntnis von der wissenschaftlichen sich unterscheidet; dass Kunstwerke, die indifferent wären gegen das Wie, ihren eigenen Begriff aufheben." Dieser Vorwurf liegt auf der gleichen Ebene der fälschenden Unterstellung wie der, dass für Lukács "der konkrete Gehalt eines Kunstwerkes eins sei mit der blossen 'Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit', an deren Idol er mit verbissenem Vulgärmaterialismus festhält." Was alles das Wörtchen "bloss" anstellen kann: es kann die ganze und komplizierte,

von uns ausführlich dargelegte Lukácssche Widerspiegelungstheorie über den Haufen werfen. Lukács hat in seinen Schriften mehrfach die Bedeutung der Form unterstrichen - und es ist zu erwarten, dass er in seiner demnächst erscheinenden umfangreichen Ästhetik ausführlich darauf zurückkommt. Das hat ihn, den Anforderungen der Betrachtung des Kunstwerks als einer dialektischen Einheit entsprechend, nicht daran gehindert, der eigenständig abstrakten Theorie der Form, die in Formspielerei ausmünden muss, eine Absage zu erteilen. Nach seiner Meinung ist Form stets nicht für sich, sondern Ausdruck des bewältigten Inhalts, stets Form von etwas, die sich als entsprechende intuitiv einstellt, wenn der begabte Künstler sich um die künstlerische Formung seines Stoffs bemüht. Dass eine solche speziell und ausschliesslich der Kunst angehörende Form (im Gegensatz zur wissenschaftlichen) überhaupt zu einem ästhetischen Problem werden kann, das hängt nicht, wie Adorno zu meinen scheint, allein von der intuitiven Formbegabung des Künstlers ab - wäre dem so, dann könnte bei entsprechender künstlerischer Begabung auch ein Physikbuch zu einem Kunstwerk gestaltet werden -, sondern davon, dass Kunst im Gegensatz zur Wissenschaft es mit individuellen und unwiederholbaren (wenn auch nicht zum Allgemeinen unbezogenen), d.h. "erregenden" und daher um in intuitiven Formen ausdrückbaren Schicksalen zu tun hat und der Künstler erst unter dieser Voraussetzung seine subjektiv-intuitive Formbegabung ausleben kann. Unter der erwähnten Voraussetzung hat Lukács der Formproblem niemals geleugnet, wogegen Adorno mit keinem einzigen Wort klarmacht, was er eigentlich unter der ästhetisch gelungenen Form verstanden haben möchte.

Des genaueren besehen wird zudem klar, dass sich Lukács mit der üblichen Unterscheidung von Form und Inhalt gar nicht begnügt; das hätte Adorno beachten müssen. Lukács unterscheidet zwischen Technik, Form und Fabel (Inhalt). Das, was üblicherweise und mit überheblichem Stolz auf das eigene Formgefühl als die Form angesehen wird, entlarvt Lukács als blosser Technik, als das Erlernbare, das Abschreibbare. Dagegen charakterisiert etwa Shakespeare und dessen ästhetische Genialität weniger diese Technik als die gewaltige Einfühlungsgabe in den

"Stoff", d.h. in die um individuelle Schicksale sich webenden Bezüge, woraus sich die Aufgabe des Aufbaus, der inneren Ordnung, der Bewältigung des komplizierten Handlungsgefüges ergibt. Wird diese Aufgabe gelöst, dann kann von einer gelungenen Form die Rede sein. Die Bewältigung dieser Aufgabe auf dichterisch-intuitivem Wege zieht natürlich auch sprachliche Probleme nach sich, aber wenn diese werselbständig und von der Totalität des Kunstwerks losgerissen werden, sinkt das Unterfangen zur blossen Technik herab, gerade gut genug, um verspielte Ästheten und leer formalistisch sich abquälende Dichter zu erfreuen. Wir wollen gar nicht leugnen, dass eine rein formalistisch gestaltete Dichtung "schön" sein kann wie ein technisch gut gelungenes Spielzeug "schön" ist, uns erfreut. Aber Schönheit im eigentlichen ästhetischen Sinne kommt nur einem Werk zu, dessen gelungene Einheit von Technik, Form und Inhalt offenbar geworden ist. Das geforderte "Wie" bezieht sich eben aufs Ganze und nicht bloss auf die mit der Form verwechselte Technik des Kunstwerks. Nicht das gelungene "Wie" allein macht ein Werk zum Kunstwerk; das Leben in seiner vielfältigen individuellen Schicksalhaftigkeit muss ästhetisch bewältigt sein. (Wir sprechen hier nur vom Theater und Roman; von "musikalischen" oder Rhythmusproblem etwa der Lyrik ist hier nicht die Rede; aber auch hier gibt es eine Beziehung von Inhalt, Technik und Form.)

Es ist wiederholt darauf hingewiesen worden, dass Lukács zu Brecht keine Stellung genommen hat. Einzelne Andeutungen beweisen, dass er ihm kritisch gegenübersteht. Das hindert Adorno nicht, Lukács' Realismustheorie anzugreifen, indem er Brecht als Beweis gegen Lukács heranzieht. Das wäre nicht schlimm, denn damit gelänge ihm gegen dessen Realismus wenig. Aber Adorno wählt ein Stück Brechts aus, das für den grossen Dichter nicht typisch ist; nämlich das relativ wertlose "Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui".⁸ Adorno meint einen Beweis gegen Lukács daraus konstruieren zu können, dass der Realismus dieses Stückes trotz der Berücksichtigung des Lukácsschen Prinzips der "Perspektive" einen "unreflektierten" und "in starrer Betrachtung" verharrenden Realismus abgebe. Aber erstens trifft das genannte Stück die Theorie von Lukács überhaupt nicht. Und auch die Anrufung des

subjektivistischen Psychologen Proust mit der Behauptung, dass ihm eben wegen des "ästhetischen Formgesetzes unwillkürlicher Erinnerung"⁹ ein "äusserstes an realistischer Beobachtung" eigen sei, belässt zweitens das Recht auf der Seite von Lukács. Denn gerade Lukács weist Übergenügend nach, dass der subjektivistische Prozess der "unwillkürlichen" Reflexion auch in der Gestalt der Proustschen "Erinnerung" zwar die Realität reflektiert, aber nur subjektivistisch-naturalistisch, d.h. oberflächlich. Es sei denn, dass auch echt realistische Partien in das Werk Prousts - das noch kein rein avantgardistisches ist, sondern ein Mischgebilde - einfließen. Hätte Adorno extremere Beispiele aus der wirklich nihilistischen Literatur gewählt, dann wäre ihm schwerer gefallen zu behaupten, was er mit Bezug auf Proust tut: "Proust dekomponiert die Einheit des Subjekts vermöge dessen eigener Introspektion: es verwandelt sich schliesslich in einen Schauplatz erscheinender Objektivitäten. Sein individualistisches Werk wird zum Gegenteil dessen, als was Lukács es schmäht: wird antiindividualistisch."¹⁰ Und selbst wenn dem so wäre: Proust bleibt in den meisten seiner Aussagen, die er dem Ich: "Schauplatz erscheinender Objektivitäten" entnimmt, undialektisch-naturalistisch; nur darauf kommt es bei der Kritik von Lukács an. Das hat Adorno nicht widerlegt. Das Resultat der Adornoschen kritischen Anstrengungen gibt unserer anfänglichen Vermutung recht: dass sich nämlich seiner Meinung nach der alte klassische Realismus und der moderne Avantgardismus im Grunde gleichen, der letztere dem "realistischen Erbe treu bleibt", das der erstere hinterlassen hat: "In der Tendenz, die Welt gleichsam aus sich hervorzubringen... ist Balzac gar nicht so verschieden vom avantgardistischen Opfer der Lukácsschen Klassenjustiz"¹¹. "Nur dass Balzac der Formgesinnung seines Werkes nach seine Monologe für Weltfülle hielt, während die Grossen des 20. Jahrhunderts ihre Weltfülle in Monologen bergen." Die Tatsache, dass Balzac dichtete - Adorno nennt das: die Welt aus sich hervorbringen - und die völlig andersgeartete Tatsache, dass der moderne Nihilist in seinen subjektivistischen Monologen die Welt zerstört und verzerrt - Adorno nennt das: die Weltfülle bergen - machen für Adorno keinen Unter-

schied aus. Auf diese Weise lässt sich allerdings Lukács leicht widerlegen. Mit dem Ergebnis, dass die nihilistisch-avantgardistischen Abstraktionen für Realismus, dagegen der Lukácssche Realismus für mechanische Widerspiegelung ausgegeben werden.

Wir geben zu, dass das Wort "Widerspiegelung", für sich stehend und von dem Geist getrennt, den Lukács ihm eingehaucht hat, missverständlich sein kann. Das scheinbare Gegenteil davon, die nihilistische Abstraktion, stellt nur die Kehrseite davon dar: denn beide versacken, wenn auch jede auf ihre Weise, in Naturalismus. In diesem Sinne ist es zweifellos richtig zu fordern: Weder "Widerspiegelung" noch Abstraktion!

Zum Abstraktions-Charakter des nihilistischen Avantgardismus gehört dessen Pessimismus, d.h. seine Tendenz, von den "urwüchsigen" und ursprünglichen positiven Seiten des Menschen zu abstrahieren, von den in ihm ruhenden verborgenen wahrhaft menschlichen Seiten seines Wesens. Die Bezeichnung "ursprünglich" ist hierbei in einem doppelten Sinne zu nehmen: zunächst als geschichtlich ursprünglich, der menschlichen Urzeit zugehörend, da der Mensch noch in urwüchsiger Einheit mit sich selbst, dem Mitmenschen (z.B. geringes Ego-Bewusstsein) und der Natur lebte und in einem glücklichen Zustande sich befand; "ursprünglich" heisst hier aber auch und in dialektischer Identität mit der ersteren Bezeichnung soviel wie auf das Wesen des Menschen hinweisend, gleichsam logisch ursprünglich. Wir können uns an diesem Orte leider nicht ausführlich mit dieser Frage beschäftigen, einer Frage, die Schiller und Hölderlin ebenso wie Marx und Engels zutiefst bewegte und ihre Menschen- wie Weltanschauung prägte, obgleich in einer Zeit der Herrschaft des pessimistisch-dekadenten Menschenbildes nichts nötiger wäre als das. Man kann über die nihilistische Literatur und ihre vom Positiven abstrahierende Zeichnung des Menschen kaum ernsthaft diskutieren, wenn man sich nicht über gewisse anthropologische Probleme Klarheit verschafft hat. Wir müssen uns mit einigen wenigen Andeutungen begnügen, um dann wieder Lukács, dem dieser Abschnitt gewidmet ist, zu Wort kommen zu lassen. Es ist bekannt, dass Marx und Engels - die wir hier erwähnen, weil Lukács als Marxist zu ihnen eine enge Beziehung hat - trotz der dialektisch-

widersprüchlichen Prägung ihres Menschenbildes, den Menschen grundsätzlich optimistisch auffassten. Eine Zeitlang schien es, als ob die moderne Wissenschaft die von Bachofen und Morgan ausgehenden Forschungen von Friedrich Engels ad absurdum geführt hätte. Neuerdings muss aber der bekannte Kenner und Kritiker des Marxismus Iring Fetscher zugeben: "Die in den Marx-schen Frühschriften entwickelte Lehre vom Menschen stimmt mit der heutigen Auffassung der philosophischen Anthropologie erstaunlich überein¹²." Geht man ins Konkrete, kommt dabei heraus, was der bedeutende Ethnologe Friedrich Keiter unter Zustimmung vieler Fachkollegen und Anthropologen feststellt, wenn der von der "freien Spontaneität, tonisierenden (das Wohlbefinden hebenden) Aktivität ohne Langeweile, der geringen Bedrückung durch Mitmenschen", dem "frohgesinnten Lachbrauchtum" spricht, um des weiteren festzustellen; "tonisierter Gesamtzustand trifft bei gesunden Naturvölkern wohl regelmässig" zu, ja sogar "hymnische, unfragliche Lebensbejahung auch noch in den Totenklagen". Und der Archäologe und Anthropologe Herbert Kühn, sagt, indem er sich über den Menschen der Eiszeit auslässt:

"Der Mensch dieser Zeit beherrschte also die Aufgaben, die das Leben ihm stellte, in vollendetem Masse. Es lebten viele Tiere, die Anzahl der Menschen war noch gering, die Ergebnisse der Jagd waren ungemein reich, und so musste das Leben dieses Menschen sicher und unbekümmert verlaufen sein. Bei all den Tausenden von Bildern der Eiszeit findet sich keines, das die Angst, die Furcht und das Bedrücktsein, wie etwa die Bilder des Kreuzes im Mittelalter oder wie die Dämonenbilder der Bronzezeit ausdrückt. Diese ganze Welt, so wie der Künstler der Eiszeit sie darstellt, ist freudig, gesichert, und immer wieder hört man, dass unter allen Völkern der Erde auch heute noch die Jäger, die Eskimos und die Buschmänner, die fröhlichsten, zufriedensten und glücklichsten sind¹³."

Mit diesen wenigen Hinweisen müssen wir uns begnügen. Was die grossen Geister der Vergangenheit erahnten und erträumten, das hat die moderne Wissenschaft bewiesen. Zwar erfüllt uns nicht mehr der Mythos von einem vollkommenen und glücklichen Griechenland, wie er seit der Renaissance immer wieder die Denker und Dichter begeisterte, aber es bewegt uns die wissenschaftlich belegte Einsicht in die Möglichkeit glücklicher menschlicher Zustände. Nimmt man z.B. die von Prof. Baade mit einer geradezu naturwissenschaftlichen Exaktheit errechneten Aussichten auf die Herstellung eines "Paradieses auf Erden" ernst, so rundet sich das Bild zu einer Vision künftiger humanistischer Zustände, von der auch die Literatur, will sie den Menschen gemäss ihrer Aufgabe in seiner Ganzheit verstehen, nicht unberührt bleiben darf.

Der abstrahierende Nihilismus der modernen Literatur ergibt sich zum guten Teil auch aus der Abstraktion von den menschlichen Möglichkeiten, aus der Reduktion des Menschen auf sein "zufälliges" Sosein in der Epoche der bürgerlichen Dekadenz. Natürlich gibt es auch Ausnahmen von diesem abstrakten Nihilismus. In John Priestleys Bühnenstück "Die andere Stadt" öffnet sich das Tor, um der verderbten Gesellschaft einen Blick in die humanistische Welt der Zukunft zu gestatten. Einige können sich von der alten Welt, die ihnen Vorrechte gewährt, nicht losreissen, andere, die nichts zu verlieren haben, entschliessen sich, in die neue einzuziehen. Der Arbeiter geht nicht mit ihnen, obgleich er zu jenen gehört, die ihren Blick auf die Zukunft richten. Befragt, gibt er die Antwort: Es muss jemand dableiben, um den anderen zu sagen, wie es drüben aussieht.

Wir haben es hier mit einer modernen ästhetischen Version des Humanismus zu tun. Die Dichter der Klassik und Nachklassik sahen den Menschen in einer anderen, aber gleichfalls humanistischen Version. Ihr gewiss zeitbedingter Humanismus wurzelte in dem unbestechlichen Willen, den Menschen als, wenn auch widerspruchsvolle, Einheit und Ganzheit zu sehen. Wie sehr auch sie sich bereits in steigendem Masse dem "Barbarischen" gegenüber sahen, stets richteten sie ihren Blick auf das verborgene "Reine" im Menschen. Und erst aus der Dialektik von Barbarischem

und Reinem gewannen sie ein ganzheitliches, d.h. nach keiner Seite hin verabstrahiertes ästhetisches Menschenbild. Lukács nimmt dazu ausführlich Stellung:

"Erst bei Hoffmann und noch mehr bei Balzac werden die Probleme des neuen kapitalistischen, hässlichen Lebens, die Probleme ihrer 'grossen Welt' aus dem Geist des neuen Materials entwickelt. Die so entstehende neue Ästhetik und neue Kunst erwachsen also aus dem Schrecklichen und Grotesken, aus dem Verzerrt-Erhabenen und Schauerlich-Komischen..."

"Der alternde Goethe ist bemüht, die neue Zeit, so wie sie ist ... wahrheitsgetreu zu gestalten, zugleich aber auch in diesem Material die noch vorhandenen Elemente der Schönheit kämpferisch zu entdecken. Es werden also von ihm die Probleme des kapitalistischen Lebens dargestellt ... ohne irgendwelche ästhetische Schönfärberei. Es soll aber zugleich das Ganze vom Wesen, vom verborgenen menschlichen Kern aus gesehen werden, und dieser Kern dann sinnlich vergegenwärtigt erscheinen, damit die Gesamtkomposition dennoch den Gesetzen der alten, der menschlichen Schönheit unterworfen bleibe..."

"Schönheit ist für beide (Goethe und Schiller, L.K.) bereits ein Kampf mit der Barbarei, ein (partieller) Sieg über die Barbarei ... Schiller schreibt:

'Lassen Sie sich aber ja nicht durch den Gedanken stören, wenn die schönen Gestalten und Situationen kommen, dass es schade sei, sie zu verbarbarisieren... Das Barbarische der Behandlung, das ihnen durch den Geist des Ganzen auferlegt wird, kann den höheren Gehalt nicht zerstören und das Schöne nicht aufheben... Eben das Höhere und Vornehmere in den Motiven wird dem Werk einen eigenen Reiz geben und Helena ist in diesem Stück ein Sym-

bol für alle die schönen Gestalten, die sich hineinverirren werden. Es ist ein sehr bedeutender Vorteil, von dem Reinen mit Bewusstsein ins Unreine zu gehen, anstatt von dem Unreinen einen Aufschwung zum Reinen zu suchen...¹⁴,"

Auf die "schönen Gestalten", d.h. der Barbarei nicht ganz unterworfenen Charaktere, "die sich da hinein", nämlich in die barbarische Welt "verirren", kann die Kunst nach Schiller keinesfalls verzichten. Ohne sie ist der Mensch nur halb dargestellt, abstrakt. Allerdings ist es ein grosser Unterschied, in welcher Epoche die Kunst auf die vorborgenen positiven Seiten des Menschen Bedacht nehmen muss. Je mehr sich die Geschichte dem Siege der extremen kapitalistischen Entfremdung über den Menschen nähert, je mehr sich der Mensch selbst entfremdet und der Schein entstehen muss, dass die "schönen Gestalten" nicht mehr möglich sind, desto schwieriger wird dies. Wir werden im Abschnitt über Brecht zu zeigen haben, in welcher modernen Weise dies trotzdem möglich wird. Balzac liegt zwischen Schiller und Beckett. Er unterscheidet sich deshalb in seiner Stellung zum Problem des "Reinen" und "Schönen" erheblich von Schiller. Goerg Lukács zeigt diesen Unterschied auf:

"Der Unterschied ist, wie ihn Schiller, die Entwicklung vorwegnehmend, richtig sieht, dass Goethe von Reinen (d.h. vom humanistischen Menschenbild und Ideal, L.K.) ins Unreine (in die barbarische Wirklichkeit, L.K.) hinabsteigt, während Balzac aus der immanenten Dialektik des Unreinen das Reine herauszuentwickeln bestrebt ist¹⁵."

Trotz des weiteren Siegeszugs des Barbarischen seit Balzac bleibt die Herauentwicklung des Reinen, d.h. der verschütteten humanistischen Elemente des menschlichen Lebens aus der Dialektik eben dieses Barbarischen die Hauptaufgabe der Literatur. In der Gestalt des nihilistischen Avantgardismus scheitert sie daran, dass sie das nicht erkennt und nicht die Kraft besitzt, aus der historisch nihilistischen Situation her-

aus und ihr gleichzeitig ästhetisch Rechnung tragend sich ihr entgegenzustellen. Sie versinkt vielmehr, indem sie sich ihr in einem unterwirft und von der ihr innewohnenden Dialektik abstrahiert, in ihr Chaos. Die moderne Schilderung des menschlichen Leids bleibt rein negativ, so dass die modernen Werke der Schönheit entbehren, vor Hässlichkeit strotzen. Haben wir weiter oben gezeigt, wie die Schönheit eines Werkes, sein "Wie", dadurch zustande kommt, dass die wahre dichterische Bearbeitung individueller und lebensvoller Schicksale in eine ästhetisch zulängliche Form (und nicht Technik) gebracht wird, so kommt jetzt die Einsicht hinzu, dass eine solche Übereinstimmung nur erreicht werden kann, wenn der ganze Mensch in seiner Wahrheit, und das heisst als dialektisch positiv-negativer erfasst wird. Zumindest muss das hinter der siegreichen Entfremdung verborgene Positive durchscheinen. Es ist klar, dass in einer Epoche herrschender extremer Entfremdung das "Reine" nicht als eine eindeutige und selbständige Kraft hervortreten kann, wie das noch zur Zeit Goethes und der lebendigen Wirksamkeit des Ideals der griechischen Antike möglich war. Aber ganz ohne jedes Wirksamwerden des positiven Moments in der dichterischen Gestaltung individueller Schicksale kann keine Form entstehen, die ästhetisch abgerundete Kunstwerke zulässt. Das ist der Grund, warum so viele nihilistische Bühnen-, und Romanwerke auf das Publikum abstossend wirken, allerdings nicht ohne gleichzeitig wegen des Grauens, das sie erzeugen, in ihrer Art "interessant" scheinen. Das nichthumanistische Kunstwerk ist niemals ästhetisch im eigentlichen Sinne des Wortes, denn es trägt der klassischen Anforderung, lebendige (und nicht abstrakt schablonenhafte) individuelle Schicksale unter dem Aspekt der Dialektik von Positivem und Negativem, Gut und Böse, Schön und Unschön zu gestalten, keine Rechnung. Damit beantwortet sich erst Adornos so dringlich gestellte Frage nach dem "Wie" echter Literatur; aber sie beantwortet sich anders als von ihm vorgesehen.

Erst wo diese Dialektik sich durchsetzt, entgeht die Literatur der Gefahr der Gleichsetzung irgendwelcher zeitbedingter Eigenschaften mit dem ewigen Wesen des Menschen, ihrer metaphysischen Ontologisierung. Wo sie sich nicht durchsetzt,

da hilft nichts, dass die "Konzeptionen wie die Becketts objektiv-polemisch" sind, wie Adorno Lukács entgegenhält. Denn eine solche "Polemik" kommt nur dem Wehklagen über das unentrinnbare Schicksal gleich, der dahinterstehenden Abfindung und Versöhnung. Sagt Adorno, dass "gerade Lukács, der beansprucht, radikal historisch zu denken, sehen müsste, dass jene Einsamkeit selber, in der individualistischen Gesellschaft, gesellschaftlich vermittelt ist¹⁶", so wird eben dieses gesellschaftliche Vermitteltsein bei Beckett und verwandten Autoren verdunkelt, woran die Ontologisierung sich emporrankt. Mehr behauptet ja Lukács gar nicht. Nur ist noch zu beachten, dass, wo Adorno milde "Einsamkeit" sagt, im Nihilismus Isolation hervorkommt, ein als pathologisch begriffener Zustand des Individuums von gleichzeitig irrealem, bloss nihilistisch-ideologischem Charakter. Der isolierte Mensch soll nun nach Adorno nicht, "wie Lukács ihm (Joyce) unterschleiben möchte, ein zeitloser Mensch schlechthin, sondern der höchst geschichtliche¹⁷", sein. Jedoch wird dieser Forderung im "Ulysses" nur gelegentlich, wo blitzartig an wenigen Stellen der Realismus durchbricht, entsprochen; im übrigen wegen der nihilistischen Nichtbeachtung der Dialektik des Totalen, worin die besprochene Dialektik von "Reinem" und "Unreinem" ihr Wesen hat, der Mensch als schlechthin so-seiend ins Bewusstsein gehoben. Es wäre witzig, wollte man bestreiten, dass die nihilistischen Werke fast insgesamt ihre Gestalten der geschichtlichen Jetztzeit entnehmen; Wladimir und Estragon sind gewiss keine Menschen des Mittelalters. Nicht das ist die Frage: Vielmehr, ob sie nicht den der jetzigen Epoche entnommenen Menschen zur zufälligen Hülle machen, in der sich der Mensch überhaupt ausdrücken soll. Das ist doch gerade der Fall. Nur das widerstrebende positive Moment, in seiner konkreten Form, d.h. an konkreten Gestalten der Jetztzeit (vielleicht sogar durchaus in ihrer Widersprüchlichkeit und Gebrochenheit) aufgewiesen, vermittelt einen Begriff vom geschichtlichen Durchgang durch das historisch Gegebene, vom Menschen als einem "höchst geschichtlichen". Ist doch der Widerspruch von Ja und Nein die Seele aller Geschichte, und wo er nicht zu Wort kommen, da erstarrt das geschichtlich gerade Daseiende und "Zu-

fällige" zum Schlechthinnigen und Ewigen - vielfach sogar gegen die Absicht des Autors selbst.

Die Dialektik von "Reinem" und "Unreinem" hat sich seit den Tagen Schillers inhaltlich grundlegend gewandelt. Die "schönen Gestalten", von denen Schiller spricht, sind heute in der von ihm dichterisch-visionär ersehnten und doch gleichzeitig, wenn auch mit einem Schuss Idealisierung, dem Leben entnommenen Form nicht mehr möglich. Das heisst aber nicht, dass sie die Dichtung entsprechend der Einsicht in ihre grundsätzliche Möglichkeit nicht bewegen sollen. Im Gegenteil, ohne die visionäre Ausrichtung auf sie ist Dichtung als ästhetisch vollendete überhaupt nicht denkbar. Denn selbst die nur am fernen Horizont erscheinende Möglichkeit menschlicher Harmonie und Freiheit bleibt niemals blosser Möglichkeit, sondern ist als zur Verwirklichung bestimmte und drängende stets auch schon in Überresten oder neuen Ansätzen, als zumindest gebrochene und durchscheinende irgendwie auch schon verwirklicht. Das Küchenmädchen Grusche in Brechts "Der kaukasische Kreidekreis" ist nicht unmöglich, im Gegenteil höchst lebenswahr; wir dürfen sie ohne Verstoß gegen die Tatsache, dass die sie umgebende Welt gefallen und verderbt ist, bis in die letzten Konsequenzen hinein ernst nehmen.

Die "schöne Gestalt" in der Dichtung unserer Zeit, wo sie überhaupt vorkommt, wird nicht als für sich bestehend begriffen, nicht im leeren Raum; sondern sie exerziert ihre Berechtigung als Symbol des Widerstandes gegen die allgemeine Tendenz der gesellschaftlichen Unterwerfung des Menschen unter die Entfremdung. Sie stellt also selbst nur ein Element in einem dialektisch-widerspruchsvollen Zusammenhang des allgemein geschichtlich-gesellschaftlichen Seins dar. Und als ein solches blosses Element ist sie davor bewahrt, zur abstrakten "schönen Stelle" zu entarten. Der Unterschied zwischen der "schönen Gestalt" und der "schönen Stelle" - die Bezeichnungen können auch anders gewählt werden - bezeichnet einen grundlegenden Unterschied, der in der Diskussion über Probleme der modernen Ästhetik keinesfalls übersehen werden darf. Die "schöne Gestalt" als ein abhängig-gestimmendes Element einer wider-

spruchsvollen Totalität ist daran erkennbar, dass sie auch die negativen Kainszeichen der modernen Entfremdung auf der Stirn trägt, d.h. selbst ein widerspruchsvolles Gebilde darstellt. Die "schöne Gestalt" tritt nicht in vollendeter Harmonie und Reinheit vor unser Auge, sondern sie erscheint, obgleich sie die "schöne Gestalt" ist und bleibt, gleichzeitig als beschmutzt von den Fährnissen der entfremdeten Welt, in der sie zu leben gezwungen ist.

Die "schöne Gestalt" der modernen humanistischen Dichtung tritt also keineswegs aus der widerspruchsvollen Dialektik des modernen Seins heraus, sie wird nicht abstrakt idealisiert. Sie erweist sich vielmehr in allen ihren Äusserungen als ein Element dieses Seins selbst, daher selbst dialektisch-widerspruchsvoll. Wird sie aber aus dieser Dialektik herausgerissen und abstrakt verselbständigt, dann entartet sie zur "schönen Selle". Genau besehen ist die "schöne Selle" nichts anderes als die abstrakte Kehrseite des ebenso abstrakten "epischen Subjekts" in seiner nihilistischen Form, die wir von der humanistischen unterschieden haben.

"Schöne Selle" und "episches Subjekt" drücken zwar Entgegengesetztes, aber innerhalb der gleichen Verkehrung und Verzerrung der Subjekt-Objekt-Beziehung ins einseitig Innerliche des Subjekts aus. Indem die "schöne Selle" die subjektivierte falsche Sittlichkeit und das "epische Subjekt" die ebenso subjektivierte falsche Unsittlichkeit von der vielseitigen Bezüglichkeit des Lebens losreissen, der Totalität des Lebens subjektivistisch entgegensetzen, sind sie "Moralität" im Hegelschen Sinne, wenn auch mit entgegengesetzten Vorzeichen. Beider Verwandtschaft liegt in ihrer Versubjektivierung, in ihrem einseitigen Privatmenschentum und der daraus resultierenden Absolutsetzung ihrer Prinzipien und deren Starrheit. Dabei ist gleichgültig, ob die erstarrte moralische Welt beider einmal aus dem lebensfremden Prinzip der unerschütterlichen "moralischen Überzeugung" einer abstrakten Religion, Ethik oder Philosophie, das andere Mal aus einem ebensolchen Prinzip des Zynismus, der Verzweiflung und der Gleichgültigkeit, die sich gleichfalls in das Gewand der Philosophie kleiden können, ihre Kraft

zieht. Beide stehen sie jenseits des wirklichen Lebens, so dass ihrer lebensfremden abstrakten Starrheit kein Hindernis in den Weg gelegt ist - ein Hindernis, das nur das Leben selbst sein könnte -, nach Belieben in Willkür umzuschlagen und jeglicher haltlosen Metaphysik Tür und Tor zu öffnen. Es vollzieht sich ein ständiger dialektischer Umschlag der Starrheit in Willkür und umgekehrt in der subjektivistischen Ideologie, sei es, dass sie sich, je nach der geschichtlichen Epoche, als "schöne Seele" oder als "episches Subjekt" zum Ausdruck bringt.

Das nihilistische "epische Subjekt" ist also nichts anderes als die alte "schöne Seele" mit negativen Vorzeichen. Ernst Bloch nennt die "schöne Seele" "tatloses Gewissen, sofern es (wie Hegel sagt) 'seine Welt und ihren Grund nicht mehr aus sich heraussetzt, sondern alles in sich verglimmen lässt'". Der Terminus "schöne Seele" "und seine Gestalt stammen aus Goethes 'Wilhelm Meister'; dort ist die schöne Seele edel und gut, bei dem eminent praktischen Hegel dagegen erscheint sie als dekorativ und böse. Sie ist die pharisäische Nonne der Sittlichkeit, sie ist Moralität als innerliches Kunstgewerbe und deshalb blosse äusserliche Dekoration; die bürgerliche Bildung hat in ihren höheren Gesellschaftsschichten viele solcher Typen erzeugt."¹⁸

Inzwischen hat sich die bürgerliche Bildung in "Widerspiegelung" des gesellschaftlichen Niedergangs eines besseren besonnen. Was bleibt, ist das Innerlich-Dekorative, das "alles in sich verglimmen lässt". In der Dichtung ist an die Stelle der hochaufjauchenden "schönen Seele" das tiefbetrübt "epische Subjekt" getreten. Ihre innere Verwandtschaft ist noch an einem weiteren erkennbar: Indem sie sich ihrem Inneren zu und von der Aussenwelt abwenden - wir erinnern daran; Einsamkeit, Isolation, Monolog, Introversion, monomanische Psychologie sind wesentliche Merkmale des "epischen Subjekts" - finden sie sich mit den von ihnen als unveränderlich-starr erlebten "Gesetzen" der Aussenwelt ab, was praktisch darauf hinausläuft, dass sie sich dieser Aussenwelt gewissenlos-untätig unterwerfen, zu einem "Automaten ihrer Zeit" herabsinken. Sie wehren sich nicht; dadurch eben unterscheiden sie sich wesentlich von der

"schönen Gestalt", die mitten im Leben steht, es erleidend und geniessend und seinen Fährnissen im Leiden und im Geniessen widerstehend. Sind "schöne Seele" und "episches Subjekt" zutiefst passiv, so ist die "schöne Gestalt" der Aktivität, dem Kampfe ergeben, möge dieser Kampf in seinen unscheinbarsten Formen auch nur im willentlichen Verneinen des Lebensverneinenden bestehen. In einem solchen Lichte sieht z.B. Hegel die Sünderin Maria Magdalena. Georg Lukács bemerkt hierzu:

"Hegel behandelt die berühmte Sünderin des Neuen Testaments, Maria Magdalena, verspottet ihre spiessbürgerlichen Beurteiler und schliesst seine Charakteristik mit den Worten 'Wollte man sagen, es wäre besser gewesen, dass Maria in das Schicksal des Judenlebens sich gefügt hätte, ein Automat ihrer Zeit, rechtlich und gemein, ohne Sünde und ohne Liebe abgelaufen wäre... Die Zeit ihres Volkes war wohl eine von denen, in welcher das schöne Gemüt ohne Sünde nicht leben, aber zu dieser wie zu jeder anderen Zeit durch Liebe zum schönsten Bewusstsein zurückkehren konnte'." ¹⁹

Der Begriff des "schönen Bewusstsein" fällt hier offensichtlich mit dem zusammen, was wir im Anschluss an Schiller die "schöne Gestalt" genannt und der blossen "schönen Seele" entgegengesetzt haben. Hegel stellt es in Gegensatz zum pseudo-verinnerlichten spiessbürgerlichen Menschenautomaten, der, sein Ich in den Mittelpunkt seines Denkens stellend und gleichzeitig widerstandslos sich den äusseren Gesetzen unterwerfend, nicht das wahre Erleben von Begehren und Hingabe, Genuss und Verzicht, Freude und Schmerz, Freiheit und Opfer kennt. Hegels "schönes Bewusstsein" weiss allein von der Erfüllung durch den allseitigen "Genuss" aller menschlichen Möglichkeiten auf dem Boden der allseitigen Fülle der Beziehungen zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen, dem Vereinzelt-Subjektiven und dem Gesellschaftlich-Objektiven. Hier drückt sich das Gegenteil von jener Art der "schönen Seele" aus, die ein blosses wenn auch ideolo-

gisch bedingtes Missverständnis ist, das vermeint, dem Einzelnen ein verinnerlichtes Seelenreservat bauen zu können. Was dabei herauskommt, ist ein dürrer Ast introvertierter Reflexionen - "Introspektion" sagt Adorno -, die doch nur flach-naturalistisch das wiedergeben, was die Oberfläche der Aussenwelt anbietet, also auf Täuschungen beruhen. Es wird nur die Oberfläche derselben Welt reflektiert, die mit Verachtung quittiert wird. Es sind Fenster und Türen, die ohne Wissen des Subjekts nur von aussen nach innen und nicht umgekehrt führen. Das Ergebnis ist gewissenlose Untätigkeit.

Aber ist das alles bei der "schönen Seele" noch optimistisch gefärbt, wenn auch ganz nach den Bedürfnissen eines weltfeindlichen hohlen Optimismus, so schlägt es beim nihilistischen "epischen Subjekt" ins Pessimistische um. Strindberg bereitet es ahnend vor, indem er bündig formuliert: "Man kennt nur ein Leben, sein eigenes." Ein solches von allen objektiven Vermittlungen abgeschnittenes "Leben" kann natürlich nicht als der Entwicklung fähig erkannt werden. Nicht zufällig ist (der späte) Strindberg Pessimist. Der Schillersche Glaube an die Umwälzung der menschlichen Natur ist ihm fremd. Was Schiller dazu gesagt hat, ist ungeachtet der idealistischen Einhüllung unvergänglich. Nicht etwa deshalb, weil es Wasser auf die Mühlen der modernen dialektischen Optimisten ist. Vielmehr, weil eine unbestechliche Allseitigkeit der Sicht bei ihm vorherrscht, eine weder nach der einen noch nach der anderen Seite verzerrende Freiheit der Bestimmungen. Für Schiller ist der Mensch in seinem Sosein wie der Mensch, der er gewesen ist und wieder werden soll, d.h. in seinem Seinsollen, ein und derselbe. Die harte Wirklichkeit hat ihn ebenso in Besitz wie die ideale Wahrheit. Trennung der beiden Sphären führt hier zu Sklaverei und dort zur Lüge. Schiller sagt:

"Wie übel würde es sich also raten, wenn er den Weg zum Ideale einschlagen wollte, um sich den Weg zur Wirklichkeit und Wahrheit zu ersparen! Von dem Schein, so wie er hier genommen wird, möchten wir also für die Wirklichkeit nicht viel zu besorgen

haben; destomehr aber dürfte von der Wirklichkeit für den Schein zu befürchten sein."

Schiller sieht also die Zerstörung des Ideals durch die "Wirklichkeit" voraus. Und besorg setzt er fort:

"An das Materielle gefesselt, lässt der Mensch diesen lange Zeit bloss seinen Zwecken dienen, ehe er ihm in der Kunst des Ideals eine eigene Persönlichkeit zugesteht. Zu dem letzteren bedarf es einer totalen Revolution in seiner ganzen Empfindungsweise, ohne welche er auch nicht einmal auf dem Wege zum Ideal sich befinden würde. Wo wir also Spuren einer uninteressierten freien Schätzung des reinen Scheins entdecken, da können wir auf eine solche Umwälzung seiner Natur und den eigentlichen Anfang der Menschheit in ihm schliessen... Sobald er überhaupt nur anfängt, dem Stoff die Gestalt vorzuziehen und an den Schein (den er dafür erkennen muss) Realität zu wagen, so ist sein tierischer Kreis aufgehalten, und er befindet sich auf einer Bahn, die nie endet²⁰."

Eine Bahn, die nie endet! Trotz allem, d.h. trotz aller Widersprüche, Rückfälle, Stagnationen und Barbareien. Ist in den von Adorno verteidigten Werken Prousts, Becketts und Joyce auch nur eine Spur davon, auch nur eine Andeutung, dass es nicht so sein muss, wie es gerade ist? Kann ein Kunstwerk, das vorgibt, in seinen Reflektionen kritisch zu sein, aber seine Kritik zur blossen Reflexion macht, als Kunstwerk überhaupt bestehen? Wir haben diese Fragen bereits verneint, indem wir darauf hinwiesen, dass das menschlich Positive, das zu seiner "Natur" ebenso gehört wie das Böse, zumindest durchscheinen muss. Ohne dass das Kunstwerk sichtbar oder wenigstens fühlbar macht, dass der Mensch "zwischen Gut und Böse" hineingestellt ist, zerstört es den Menschen und sich selbst. Natürlich ist die Einseitigkeit des heutigen nihilistischen Avantgardismus nicht zufällig, nicht grundlos. Hinter der Entpoetisierung der Litera-

tur steht die Entpoetisierung der bürgerlichen Wirklichkeit, das zunehmende Dürftigerwerden und auf manchen Gebieten vollkommene Verschwinden der belebenden, wirklich interessanten, ergreifenden und zur Begeisterung anregenden Momente des Lebens; sie werden immer mehr und teilweise ganz durch Momente der gefühllosen Routine verdrängt, die in einer nicht mehr urwüchsigen, sondern in einer angelernten und gewohnheitsmässigen Weise "genossen" werden. Es verschwindet die natürliche "Romantik" aus dem Leben, die natürliche Poesie, ohne die das Leben eigentlich gar nicht mehr gelebt werden kann. Die versuchte Milderung der Leere und Öde durch Surrogate macht sie erst recht fühlbar. Der dialektische und aus der genauen Kenntnis der Realität selbst erfolgte Umschlag des sichtbaren Grauens in ein nur mit grösster Mühe und grösstem Scharfsinn erkennbares befreiendes Ziel, in ein "Ideal" oder eine "Utopie" ist dem gängigen Bewusstsein bis weit in die intellektuell hochentwickelte Intelligenz hinein verschlossen. Das humanistische Ideal erscheint als gewaltsame Konstruktion und die Utopie als heillose Verirrung. Die moderne Literatur trägt dem gewiss zuverlässig Rechnung; aber gerade mit dieser Zuverlässigkeit wird sie als Kunst unzuverlässig, denn sie geht damit an der Wahrheit des Menschen vorbei; sogar des jetzigen Menschen, der ohne Träume und Hoffnungen, d.h. ohne das Streben nach Befreiung und Selbstverwirklichung nicht einen Tag leben könnte. Sind seine Hoffnungen und Träume unter den vorhandenen Verhältnissen auch irreführend und vielfach selbst zu Elementen der herrschenden Entfremdung degeneriert, so beweist nichtsdestoweniger ihre Unausrottbarkeit, dass der Mensch geradezu als ein hoffender, träumender und spielender zu definieren ist. Die Kunst muss dem, soll sie sich den ganzen Menschen in seiner totalen Problematik ästhetisch aneignen, Rechnung tragen. Ist die praktische Poesie des Lebens als Folge der totalen Durchsetzung der kapitalistischen Entfremdung weitgehend vernichtet - ganz lässt sie sich niemals vernichten; in Festen und Feiern z.B. lebt sie in Resten noch unausrottbar weiter -, so flüchtet sie sich ins humanistische Ideal, das deshalb eine um so grössere Bedeutung gewinnt. Es wird überflüssig, wenn der Mensch sich ihm annähert;

es rückt ins Zentrum seiner Existenz, wenn er sich von ihm abwendet. Diese Dialektik des Ideals bleibt wesentlich und wirksam, auch wenn dieses Ideal in Zeiten des gesellschaftlichen Niedergangs nur von wenigen erkannt und vertreten wird. Die Frage des Ideals ist zunächst keine Frage der Quantität. Auf jeden Fall ist sie aber, möge dies für den durch die herrschende Ideologie verschleierte Blick noch so wenig sichtbar sein, eine Frage der Kunst, wenn auch in einer indirekten, eben ästhetischen Weise. Das heisst, dass der Künstler keine Ideale zu erfinden und zu konstruieren hat, sondern dass er die der Freiheit entgegenstrebende Zielsetzung aus dem lebendigen Material selbst, aus seinen zur Aufhebung und Lösung drängenden Widersprüchen heraus - die als Widersprüche einer nach Freiheit und das bedeutet nach vorwärts strebenden menschlichen Welt immer nur nach vorwärts lösbar sind - in der Handlung durchscheinen lassen muss, es als "blosses Ideal" gleichzeitig aufhebend. Erst eine solche Kunst entrinnt der Gefahr, zwischen der (falschen) Widerspiegelung und der Abstraktion zerrieben zu werden.

Der einzige Künstler, der in der wirklich modernen, d.h. avantgardistischen Literatur dieser Wahrheit entspricht - und die Frage, ob jedes Wirklich moderne Werk avantgardistisch sein, d.h. mit dem "epischen Subjekt" arbeiten muss, ist vorläufig noch nicht endgültig zu beantworten - ist Bertolt Brecht. Dabei ist nicht zu bestreiten, dass bedeutende Ansätze einer ästhetischen Dialektik nach vorwärts auch in anderen Werken der modernen Literatur zu finden sind, oft wo man sie nicht einmal erwartet oder wo sie nicht sichtbar auf der Hand liegen und erst mühsam herausgearbeitet werden müssen, wie z.B. in Sartres "Die schmutzigen Hände". Wir wollen uns aber nicht in Beispielen verlieren. Brecht ist nicht nur ein Beispiel, sondern die vollendete moderne dichterische Verkörperung der hier verteidigten Theorie und darum das einzige für deren Richtigkeit wirklich anführbare Exempel aus der modernen Literatur. Bevor wir uns jedoch Brecht zuwenden, müssen wir einige soziologische Klärungen vornehmen.

Anmerkungen

1. Georg Lukács: Goethe und seine Zeit, Berlin 1955, S. 111.
2. Marx und das Problem des ideologischen Verfalls in Georg Lukács: Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, Berlin 1952, S. 85 f.
3. Georg Lukács: Wider den missverstandenen Realismus, Hamburg 1958, S. 23 f.
4. Ebd. S. 56.
5. Vgl. dazi Leo Kofler: Geschichte und Dialektik. Zur Methodenlehre der dialektischen Geschichtsbetrachtung, Hamburg 1955 und Stanislaw Warynski: Die Wissenschaft von der Gesellschaft. Umriss einer Methodenlehre der dialektische Soziologie, Bern 1944.
6. Theodor W. Adorno: Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans. Zur Problematik von Roman, Drama und Lyrik im 20. Jahrhundert in: Akzente 1954, Heft 5, S. 412.
7. Vgl. Theodor W. Adorno: Zu Georg Lukács "Wider den missverstandenen Realismus, in: Der Monat XI/122 (Nov. 1958), jetzt leicht verändert in Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur II, Frankfurt 1961 (Erpresste Versöhnung).
8. Bertolt Brecht, Stücke IX, Frankfurt 1957.
9. Adorno a.a.O., Noten S. 161.
10. Ebd. S. 165.
11. Ebd. S. 169.
12. Iring Fetscher: Stichwort Marx II, Historischer Materialismus in Handwörterbuch der Sozialwissenschaften Bd. 7, S. 195, Stuttgart-Tübingen-Göttingen 1960.
13. Das Erwachen der Menschheit, S. 107 f.
14. Georg Lukács: Goethe und seine Zeit, a.a.O., S. 198 f.
15. Ebd. S. 199 f.
16. Adorno a.a.O., S. 162.
17. Ebd. S. 162.

18. Ernst Bloch: Subjekt - Objekt, Erläuterungen zu Hegel, Berlin 1951, S. 67 f.

19. Georg Lukács: Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft, Berlin 1954, S. 274.

20. Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 1775, 27. Brief.

GEORG LUKÁCS UND DER REALISMUS

Bei Thomas Hobbes findet sich die Bemerkung, der Lehrsatz des Euklid bleibe nur deswegen unangefochten, weil er niemandes Ehrgeize, Interessen oder Wünsche beeinträchtige. Wäre er "dem Vorteil derer, die am Ruder sitzen zuwider, so würde er schon längst entweder bestritten oder unterdrückt worden sein." Wer diese Behauptung für eine zynische Übertreibung halten wollte, irrte sehr. Sie verrät im Gegenteil handfestes Wissen um die Beziehung zwischen Idee und Gewalt, ein Wissen, das zwar immer von den Inhabern der Macht unterdrückt wurde, das aber dennoch die Politik mitbestimmt hat, bis es in unseren Tagen, reichlich überschätzt, in die sogenannte grosse ideologische Auseinandersetzung zwischen Ost und West einging. Verloren war es zwischendurch nur im deutschen Bürgertum, das, teils aus Gründen der protestantischen Erziehung, teils aus einer Art politischer Debitität glauben konnte, edle Ideen und schaurige Taten hätten nichts gemein. Dass, wer "im Dienst der guten Sache" stand, nicht nur seinem Ideal, sondern auch der Wirklichkeit gegenüber verantwortlich war, schien allzuvielen eine unverständliche Zumutung. Dabei verriet schon dieses Unverständnis seine soziale Herkunft nur allzudeutlich. Es kam aus der Unterschätzung des realen Bindegliedes, ohne das Ideen Luft und Wirklichkeiten tote Sachen bleiben, aus der Vernachlässigung der Person. Das deutsche Bürgertum hatte aus einer ganzen Reihe widriger Umstände seine individualistisch-freiheitliche Überlieferung vergessen oder sie noch nicht gebildet.

Daraus ergab sich die beispiellose Naivität, mit der es in den extremen Kollektivismus hineinschlitterte. Sie war nicht nur beim grossen unpolitischen Haufen zu finden, auch bei den überzeugten Nazisten und bei überzeugten Antinazis besonders

der Rechten. Dass der Nationalsozialismus noch immer ein offenes Problem für uns ist, rührt zum guten Teil davon her. Die Katastrophe hat nicht alle darüber belehrt, dass Ideen ständig wirkende Politica sind und daher persönlich zu verantworten. Marx kannte seine lieben Deutschen wohl, als er ihnen klar zu machen versuchte, dass die Idee zur materiellen Gewalt wird, sobald sie die Massen ergreift. Sie haben es bis heute nicht verstanden und halten die Binsenwahrheit für Zynismus oder kommunistische Propaganda.

Was soll man mit so einem Volk in der gegenwärtigen Auseinandersetzung anfangen, die weithin so geführt wird, als handle es sich um den Widerstreit guter und böser Ideen und nicht um die Verbindung von Idee und Gewalt auf beiden Seiten, eine tagtägliche Auseinandersetzung also, in der eben "Wirklichkeit" und "Idee" nicht getrennt sind?

Die Unterscheidung von Idee und Wirklichkeit hat für die Theorie gewissen heuristischen Wert. Dieser Wert verwandelt sich in Unwert, wo die Unterscheidung zum Massstab praktischen Denkens oder Handelns gemacht wird. Denn dann kann sie nur zur Verachtung der Wirklichkeit, oder zur Missachtung seelisch-geistiger Werte führen. In beiden Fällen versehrt sie die leibhaftige Menschenwelt. Doktrinarismus und Gewaltherrschaft bedingen einander; sie kommen zum Zuge, wo das personale Zwischenelement die Unterscheidung betont, statt sie in sich aufzuheben. Bekanntlich geschah das in jüngster Zeit zweimal mit verheerenden Folgen. In Russland und Deutschland, während die atlantischen Völker und die Westslawen prinzipiell davon frei blieben, was natürlich nicht heissen kann, es sei bei ihnen alles in bester Ordnung. Das Gefährliche am Eintritt Deutschlands in die antibolschewistische Abwehr liegt gerade in dieser Gemeinsamkeit begründet. Nun erst wird der Konflikt mit einem Element belastet, das ihm bisher fremd war. Dem Widerstreit von Common Sense und Doktrinarismus hängt sich ein anderer Zug zum Doktrinären an, wohl nicht ausschliesslich zum Nutzen des Westens, dem er nützen soll und will. Die Frage nach dem Erfolg bleibt offen, doch wird man sagen dürfen, der werde sie für sich entscheiden, der über dem törichtem Ruf nach einer Ideologie des Westens die Realität nicht versäume.

Eine Realität ist das Vorhandensein hoher intellektueller Potenzen im kommunistischen System. Sie wird im Westen häufig durch den Wunsch verdeckt, dass es sie nicht geben dürfe, weil sie als Beweis gegen unsere "Idee" dienen könnten. Dass der grosse Dichter Brecht ein Kommunist war, konnte eine Gesellschaft nicht zugeben, die gleichzeitig übersah, dass der viel kleinere Kolbenheyer ein Nazi (gewesen) ist, und ihn honorierte. Natürlich darf sie auch nicht zugeben, dass der kommunistische Literaturhistoriker Georg Lukács ein grosser Gelehrter ist, wenn sie den Herrn Nadler für die Verteidigung des Abendlandes in Anspruch nimmt.

Auf der anderen Seite verfährt man nicht besser, was auch nicht zu erwarten stand, was aber zugleich ein böser Trost wäre, wollten wir uns davon abhängig machen oder gar, wie es geschieht, unser Wunschenken damit rechtfertigen. Innerhalb des kommunistischen Systems gehören die bedeutenden Intellektuellen zu den Echtheitsgaranten einer ausbleibenden besseren Zukunft. Im europäischen Westen werden sie eher als Beweise für eine halbtote Vergangenheit genommen. In Wirklichkeit sind sie, was sie sind, hier und heute, wenn sie auch ihrem Ruf zur Liebe ihre Leibhaftigkeit einschränken müssen.

Und hier waltet der entscheidende Unterschied. Es ist leichter, seine Haut hier zu Markte zu tragen als im Kommunismus. Wenn die Deutsche Rundschau Pascual Jordan kritisiert, fährt der in seiner Beschäftigung fort; greift aber, sagen wir, die Neue Deutsche Literatur Ernst Bloch an, so muss er um seine Freiheit fürchten. Dieser Unterschied wird auch nicht dadurch verwischt, dass uns Bloch lieber ist als Jordan und wir unserer Revue ein wenig mehr Wirksamkeit wünschten und der NDL erheblich weniger. Hier scheiden sich die Geister, hier trennen wir auch das, was Lukács ist, von dem, was er vertritt. Freilich differenzieren wir dabei nicht Idee und Wirklichkeit, sondern versuchen, sie zu einander in Beziehung zu setzen, sie aufeinander zu relativieren. Wann und wo er was vertritt und unter welchen Umständen, wollen wir wissen, nicht was die abstrakte Idee oder die abstrakte Wirklichkeit sei. Mit anderen Worten: Wir wollen Lukács realistisch betrachten und dabei nicht ver-

gessen, dass unser eigener Standpunkt keiner ist, von dem aus die Welt aus den Angeln zu heben wäre.

Diese unsere Einschränkung haben wir Lukács voraus. Für ihn ist der archimedische Punkt, was er "Sozialismus" nennt. Da er seine Stellung vor vierzig Jahren bezog und freiwillig nicht von ihr lassen wollte, waren diese vierzig Jahre mit den strapaziösesten Bemühungen erfüllt, die Linie zu halten. 1885 zu Budapest geboren, erfuhr Georg von Lukács kurz vor dem Ersten Weltkrieg entscheidende Anregungen in Heidelberg. Die beiden Brüder Weber, Gundolf, George, Rickert wären zu nennen, vor allem aber die Erkenntnis der merkwürdig schizoiden Verfassung des kulturellen Lebens in Deutschland. Lukács selbst sucht, Lebensphilosophie und Neukantianismus meidend, Zuflucht bei Hegel. Ihm widmet er später eines seiner gelungensten Bücher ("Der junge Hegel und die Probleme der kapitalistischen Gesellschaft"), in dem er ihn nicht, wie Dilthey, aus der Religion, sondern aus der schwäbischen Sparsamkeit erklärt. Übrigens eine Gegenüberstellung, die den Religionssoziologen interessieren könnte. Als Lukács' Arbeit über "Geschichte und Klassenbewusstsein" 1923 erscheint, die ihm ein für alle Mal einen hervorragenden Platz unter den marxistischen Theoretikern sichert, lebt er schon im Exil. In Bela Kuns ungarischer Räteregierung, 1919, war er kaum auf seinem Ministersessel warm geworden, als der Spuk ein Ende fand. Ähnlich erging es ihm 1956 in der ersten Regierung Nagy, deren Kulturminister er war. Dem zweiten Amt folgte eine mehrmonatige Deportation nach Rumänien, dem ersten die Exiljahre bis 1945, in denen Lukács in Wien, Berlin und Moskau (seit 1931) als grosser Anreger die literarischen und philosophisch-politischen Diskussionen befruchtete. Sein archimedischer Punkt war in all den vielen Jahren umstritten. "Geschichte und Klassenbewusstsein" kam auf den Parteiindex. Seiner geistigen Statur nach gehörte Lukács viel eher in die Reihe der im Kreml mindergeschätzten Theoretiker, wie Struve, Kautsky, Luxemburg, Plechanov, als in die Gruppe, die den Leninismus-Stalinismus "machte". Dennoch vermochte er sich zu halten, und zwar ohne dass jemals eine Klage über seine persönliche Lauterkeit zu vernehmen gewesen wäre. Es gibt in der an Enthüllungen reichen Literatur ehemaliger Kom-

munisten und Verfolger unseres Wissens kein Wort, das Lukács menschlich belastete, wiewohl seine Massstäbe eindeutig totalitär sind.

In "Geschichte und Klassenbewusstsein" steht der Satz, Kultur- und ideologische Fragen seien der organisierten Arbeiterschaft nicht ins Bewusstsein gedrungen. Wir dürfen annehmen, dass der Autor damit seinen persönlichen Ansatz umschrieb, an dem er seitdem gearbeitet hat. Die Spaltung von Idee und Wirklichkeit kam nicht bloss im Bürgertum, sie kam auch im Proletariat vor und war eine ernste Gefahr für die Entwicklung der marxistischen Theorie, die ja nicht bloss ein Beiwerk der Revolution, sondern der gedankliche Ausdruck der Revolution selber sein sollte. Hier einzusetzen, konnte für einen enttäuschten Intellektuellen, dem es nicht genügte, in das Lächeln der Augen einbezogen zu sein, in der Tat sinnvoll erscheinen. Und richtig strotzen Lukács' Schriften von Belehrungen der eigenen, zu engen Genossen, denen er aus seinem Fundus immer neue Beweise ihrer Unzulänglichkeit unter die Nase hält.

Wie wählt er aus und was lässt er gelten? Der oberste Grundsatz für die Beurteilung lebender Autoren ist deren Stellung gegenüber dem Kommunismus, früher Weltrevolution, jetzt "Weltfriedenslager." Wer ihn (sie, es) nicht in Bausch und Bogen ablehnt, kommt in Frage; wer gross ist, kann in Frage kommen, weil unter Umständen widrige Verhältnisse ihn daran gehindert haben, den rechten gesellschaftlichen Ort zu finden; wer gross war und schon zum unverlierbaren Schatz der europäischen Literatur gehört, wird in jedem Fall eingemeindet. Soweit ich sehe, fehlen nur Kleist und Gogol in der Reihe der Anerkannten. Tschernyschewskij wird überschätzt, wohl weil Lenin unter seinem Eindruck stand. Doch ist man nicht kleinlich, der Fabier Shaw und der "Sozialist" Thomas Mann werden zum "Weltfriedenslager" gezählt.

Diese simple, von mir überspitzt dargestellte Methode hat ihre Grenzen da, wo die literarische Qualität in Frage steht. Lukács übersieht, wie gerade seine jüngste Schrift, "Wider den missverstandenen Realismus" (Hamburg 1958, Claassen), ausweist, keineswegs, wie medioker der grösste Teil der kommu-

nistischen Gegenwartsliteratur ist. Und er lässt sich sein Urteil nicht durch andere Umstände korrumpieren, etwa dadurch, dass einer als Akademiepräsident oder dergleichen sich hervor-tut. Der andere Vorzug der Methode scheint mir zu sein, dass durch das kritische Medium Lukács die europäische Überlieferung ins Blickfeld einer Öffentlichkeit kommt, die ihrer dringend bedarf. Alle Schriften von Lukács wägen das Ästhetische reiflich, ja umständlich ab. Sie vermitteln Information, auch wo sie heruntersetzen, bekämpfen, abwerten. Dies als Untergrabung des Systems hinzustellen, wäre dennoch verfehlt. Wahrscheinlich stärkt es das kommunistische Regime mehr als die doch zum Scheitern verdamnten Versuche ängstlicher Isolierung. Dasselbe gilt für die Ausweitung des marxistischen Begriffes vom Klassenkampf, die Lukács in jener ersten Schrift vorgenommen hat, und in seiner Darstellung dessen ausführt, was er den "deutschen Irrationalismus" heisst ("Die Zerstörung der Vernunft", 1954). Dort stellt er soziologisch richtig, doch marxistisch falsch fest, dass die widervernünftige Tendenz, die durch die Weltwirtschaftskrise an die Macht kam, auch erhebliche Teile der Arbeiterklasse ergriffen hatte. Sie zersetzte und kompromittierte die "alte Überzeugung", eine vernünftige historische Entwicklung führe durch richtig geführte Kämpfe zur vollständigen Befreiung der Arbeiterklasse. Hier lässt er unbezweifelbar seine Theorie der Realität folgen, statt, wie sonst, umgekehrt in diesem Buch, den dargestellten Sachverhalt ihr anzupassen. Konsequenter befreit er in seiner letzten Schrift die Vernunft aus den Fesseln des Klassenbewusstseins, wenn er schreibt: "Der Fatalismus kann sowohl religiös wie pseudowissenschaftlich gedacht werden; die Macht der Vernunft in der Welt, die Verantwortlichkeit des Individuums für die Folgen seiner Entscheidung, erträgt gerade so gut die Verankerung in einer Theodizee wie in einer materialistisch fundierten Gesellschaftslehre." Damit erweist Lukács dem Kommunismus einen grossen Dienst, er verbreitet seine Basis, indem er unhaltbare Positionen preisgibt; aber es kann sein, dass der Kommunismus das nicht bemerkt.

Der Sinn für Kontinuität und Tradition, den Thomas Mann Lukács nachrühmte, verbindet sich also dem weltrevolutionä-

ren Vorhaben auf sehr dienliche Weise. Darüberhinaus ist seine Stimme für uns von unschätzbarem Wert, die wir nicht an der antiquierten Gegenüberstellung von Kapitalismus und Sozialismus festhalten und uns auch nicht damit aufzuhalten brauchen, eine Ideologie des Weltfriedenslagers zurechtzuzimmern. Wir sind in der glücklichen Lage, die Ergebnisse der Kritik, die er aus seiner Position heraus gewonnen hat, unter einem anderen Gesichtspunkt zu verwerten. Wie lauten diese Ergebnisse?

In seiner "Zerstörung der Vernunft" kritisiert Lukács an Max Weber dessen subjektivistische Konstruktion von Idealtypen: "Das Aufstellen von rein konstruierten 'Idealtypen' betrachtet Weber als eine Zentralfrage der Aufgaben der Soziologie. Nur von ihnen aus ist nach Weber eine soziologische Analyse möglich. Diese Analyse ergibt aber keine Entwicklungslinie, sondern nur ein Nebeneinander der kasuistisch gewählten und geordneten Idealtypen. Der nach der Art von Rickert in seiner Einmaligkeit gefasste, in Gesetzmässigkeit nicht eingehende Gesellschaftsablauf selbst hat einen unaufhebbar irrationalistischen Charakter, obwohl für die rationale Kasuistik des Idealtypus das Irrationale das 'Störende', die 'Abweichung' ist." Damit werde die gesellschaftliche Wirklichkeit subjektivistisch aufgelöst, und die sozialen Tatbestände erhielten eine exakt scheinende, realiter äusserst verschwommene Kompliziertheit. Solche Kritik, deren Berechtigung hier nicht zu untersuchen ist, erschliesst das Lukács'sche Verfahren. Auch bei ihm spielen Typen eine überragende Rolle, ja, man kann sagen, dass die Literaturkritik des Bolschewismus ohne die Vorliebe Lukács' für Typen nicht vorstellbar sei. Er hat sie aus dem Heidelberg von 1913 in das Moskau von 1933 verpflanzt. Bei dieser Umsiedlung änderte sich nichts als der Standpunkt. Das subjektivistische Element war nicht länger die "Willkür" des freien Forschers, sondern die des gebundenen Parteitheoretikers. Sie vermochte, da sie den Funktionswandel, dem selbst solche Kategorien wie Fortschritt, Dialektik, Gesellschaft unterliegen, nicht einbezog, noch weniger als Max Webers Idealtypus, die Wirklichkeit nachzubilden. Diese entscheidende Schwäche zeigt sich in dem fast 700 Seiten starken Band über den Irrationalismus, wie in

dem Buch über die Arten des literarischen Realismus. Freilich stört weniger das Nebeneinander als das konstruierte Hintereinander, das in der Realität nicht so vorhandene Nacheinander der Lukács'schen "Typen", wie seine Zuordnung des "Typischen" zur kommunistischen Theorie überhaupt.

Die Ergebnisse, ob sie nun Dickens oder Novalis, Scott oder Heinrich Mann, Goethes Faust, Stefan George oder den historischen Roman betreffen, haben gerade durch diese Typisierung etwas von dem, was Lukács der grösste Greuel ist: Sie schillern zwischen Subjektivität und Objektivität, weil der Autor die Theorie einmal als die sich entfaltende Geschichte "objektiv" nimmt, dann wieder sie als Massstab subjektiviert. Besonders in der Kritik der Lebensphilosophie und ihres Einmündens in das offene Problem des Nationalsozialismus stammt viel scharf Beobachtetes und zweifellos Richtiges aus einem Verständnis, das innerer Verwandtschaft entspringt, wenn es auch nicht angeht, zu behaupten, Lukács setze an die Stelle des "Lebens" einfach den Dialekt. - Wiewohl auch das Kommunist-Sein ein Nacherleben ist, das man dem der "deutschen Innerlichkeit" wohl gegenüberstellen könnte, von der Identifizierung von Leben und Erlebnis, die da vor sich geht, ganz zu schweigen. - Am meisten leiden die Einzelbilder unter diesem Subjektivismus, während die Gesamtanlage des Weges von Schelling bis Jünger und die Beschreibung der politischen Landschaft, durch die er führt, bei allen Einschränkungen hinsichtlich der mitunter peinvoll linearen Beweisführung einen grossen Wurf darstellen. Was Lukács zeigt, ist im Grunde die Isolierung des deutschen Denkens von der Welt, das, was wir den Abfall von der zivilen Tradition, das Aufbegehren gegen die westliche Überlieferung nennen. Wie aktuell das Thema noch immer ist, zeigt nicht zuletzt die Tatsache, dass ein ungarischer Kommunist es aufgreifen muss, während die in aller Freiheit tätige westdeutsche Sozialwissenschaft es im Ganzen ausser acht lässt. Hier liegen also unbestreitbare Verdienste, die es ins Bewusstsein zu heben gilt.

Ähnlich verhält es sich mit den literatursoziologischen Texten. Ausgehend vom weltanschaulichen Gegensatzpaar Fatalismus und Glaube an die Vernunft, wie es ihm in der Frage

Vermeidbarkeit oder Unvermeidlichkeit des Krieges aktuell erscheint, plädiert Lukács für die Unterscheidung der Literaturen nach ihren Tendenzen (im weitesten Sinne): "Was unbedingt vermieden werden muss, ist gerade das, was in der bürgerlich-avantgardistischen Kunsttheorie die führende Rolle zu spielen pflegt: die Scheidung der Wege im Formalen, vor allem in der Schreibweise, in der literarischen Technik, in der unmittelbar technischen Formgebung zu suchen." Um seinen Standpunkt zu begründen, führt er aus, dass Joyce und Th. Mann, wenn sie die Technik des Monologs verwenden, dennoch etwas ganz Verschiedenes wollen, nicht auf die technische Übereinstimmung, sondern auf "das zu gestaltende Weltbild im Werk" komme es an. Der Realismus aber sei nicht ein Stil unter anderen, sondern die Grundlage jeder Literatur. "Das Gesellschaftlich-Geschichtliche mit allen Kategorien, die daraus folgen, lässt sich von ihrer (der realistischen Literatur) Wirklichkeit, im Sinne Hegels, von ihrem Sein an sich, von ihrer ontologischen Wesensart ... nicht ablösen." Es geht um die Grundfrage, ob der Mensch ein *zoon politicon*, ein auf das Zusammenleben angewiesenes Wesen oder von Natur einsam, ein nur beiläufig in Vervielfachung auftretendes Geschöpf sei.

Der aristotelischen Auffassung ordnet Lukács den bürgerlich-kritischen Realismus zu, der anderen den Avantgardismus und die Dekadenz, wobei er das Wort *dekadent* im scheusslichen Sinn von "entartet" gebraucht. Die realistische Literatur sei die "treue Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit", indem sie die konkreten und die abstrakten Möglichkeiten des Menschen in ihrer realen Widersprüchlichkeit und Verbundenheit darstelle. Die anti-realistische Literatur bleibe in den abstrakten Möglichkeiten stecken, weil sie die soziale Verbundenheit als Nebensache betrachte oder sie leugne oder gar abschaffe. Die Abschaffung der Wirklichkeit ist natürlich ein Hirngespinnst, und so kommt es zum Doppelleben, wie es in der Tat Benn und andere nicht erst zur Hitlerzeit problematisiert haben. Das Innere des Menschen ist ohne Beziehung zum Äusseren, der Einsame ohne Beziehung zur Gesellschaft, die Idee des Menschen aber ist, im Gegensatz zur fremden Realität, die Angst. Nun ja, man kennt das.

Abseits der zu "klassischen" Forderung, die Literatur müsse widerspiegeln, rührt Lukács an ein paar wichtige Fragen. Die erste lautet, ob Literatur noch etwas mit Mitteilung zu tun habe. Nur der Solipsist wird sie verneinen. Die zweite zielt auf die Beziehung zwischen den antirealistischen Richtungen und dem Sieg der politischen Unvernunft in Deutschland und überhaupt. Sie scheint mir die wichtigste. Lukács hat in einer Schrift über Thomas Mann die moderne Musik, die psychologische Literatur und den Expressionismus als Ausdruck der imperialistischen Dekadenz behandelt und die Frage bejaht. Dort heisst es zum Beispiel über Arnold Schönberg, er mache sich "mit der Rückforderung seines 'geistigen Eigentums', der Musik Adrian Leverkühns lächerlich. Denn die Originalität der im Faustus-Roman gestalteten Musik ist keineswegs die Atonalität an sich, sondern der allgemeine Charakter der neuesten Musik als konzentriertem Ausdruck der geistigen und moralischen Dekadenz... Komponist oder Musik, die vergnügt im Sumpfe der Dekadenz herumplätschern, denen nichts ferner steht, als ein tragisches Zuendeführen ihrer Tendenzen, die mit dem tragischen Ausgang der Kunst und der Persönlichkeit Adrian Leverkühns - mit Recht - nichts zu tun haben wollen, scheiden sich selbst automatisch aus der geistigen Welt, die Thomas Manns Werk erweckt, aus. Denn Rang und Niveau dieses Werkes ist gerade durch seinen tragischen Ausgang bestimmt: Dadurch erhebt sich die Gestalt Adrian Leverkühns einsam und doch repräsentativ aus dem geschwätzigen Chor der heutigen Dekadenz."

Abgesehen von dem Lob, das für den Realisten Thomas Mann abfällt, könnten diese Zeilen aus jeder beliebigen reaktionären Ecke unseres Kunstbetriebes kommen. Was ficht ihn an, den Cheftheoretiker der kommunistischen Kultur?

Lukács' Urteil entstammt der Verwechslung des Realismus mit realistischer Tendenzkunst, wie sie, künstlerisch oft unbefriedigend von Arnold Zweig und Döblin aber auch von Werfel in Teilen ihrer Werke gepflegt wurde. Der Realismus, den Lukács auch die Revolte des Humanismus genannt hat, kennt derartige "Ausscheidungen" nicht. Die "vergnügt im Sumpfe der Dekadenz herumplätschern" gehören in seine heutigen Werke, wie zu Balzacs

Zeiten die Damen der Salons. Ein Realismus, der sie ausschiede, wäre nicht mehr kritisch, sondern eben das, was Lukács zu verteidigen trachtet, sozialistischer Realismus.

Mit anderen Worten: Ein Urteil wie das über Schönbergs Musik verrät die immanente Unterscheidung zwischen der Wirklichkeit des Realismus und der Idee, die Lukács davon hat. Eine bedauerliche Entdeckung, an die zu glauben schwerfällt, weil eine so hohe Intelligenz wie die von Lukács über derartige Grundfehler eigentlich erhaben sein müsste. Beruht doch seine Kritik an der Avantgarde gerade auf deren Negation der Wirklichkeit. Wie etwa dort, wo er, Andersch zitierend, die abstrakte Kunst als die Antwort der Kunst auf die totalitäre Bedrohung gelten lässt und hinzufügt, dass dies die Antwort von Flüchtenden sei. Denn nicht, so schreibt er an anderer Stelle, dass der Avantgarde die "Verzerrtheit als Normalzustand des Menschen, als formbestimmendes Prinzip, als einzig angemessener Inhalt der Kunst" erscheint, gibt den Ausschlag. Entscheidend ist, was aus der Einbeziehung des Verzerrten in die Kunst entsteht: "Es fragt sich nicht: soll all dies nicht dargestellt werden? Es fragt sich bloss: soll dabei stehen geblieben werden?"

Aber wieder müssen wir einwenden, ob dies wirklich die Frage ist. Kein Zweifel: Was sich heute in marktgängiger Isoliertheit als Avantgarde ausgibt ist vielfach gestrig, eine Romantik, die sich zur ersten so verhält wie Carl Schmitt zu Adam Müller. Ebenso gestrig ist die Schönfärberei, das Leugnen der Angst im Sozialistischen Realismus. Es liegt jedoch nicht in unserem Belieben, dabei stehen zu bleiben. Wir sind im Grunde schon darüber hinaus. Lukács sieht das nicht, weil er, theoretisch eingespannt in eine überwundene ökonomische Alternative, die Entwicklung der Psychologie nicht verfolgt hat. Er kennt keinen Unterschied zwischen Verfolgungsangst, Verdrängungsangst und Angst vor eigenen unterdrückten Trieben. Er sieht auch nicht, dass die Angstvisionen in der Literatur sich geändert haben und mehr und mehr Angst um die Möglichkeiten geordneten Zusammenlebens ausdrücken als Ängste der "Geworfenheit".

Der Dreiertakt, in dem diese Wandlung sich in den letzten fünf Jahrzehnten von der gedanklichen Vorarbeit der Kernspaltung über die technische Herstellung zur Debatte über

die soziale Einbettung des neuen Mittels vollzogen hat, ist ihm nicht aufgefallen. Es blieb Georg Lukács auch verborgen, dass die antirealistische Literatur ihren Höhenpunkt in der Ungewissheit der gedanglichen Anfänge der neuen Zeit hatte, und dass jetzt die Auseinandersetzung notwendig auf das Soziale zusteuert. Die Innerlichkeit, die Einsamkeit, nützten sich ab, der "Führer", das Idol einsamer Entschlüsse, hat sich abgenutzt. Bann nützt sich ab, Heidegger nützt sich ab; aber auch die Mär vom "Dritten Rom".

Was heraufkommt, wissen wir nicht; aber wenn wir die politischen Zeichen richtig deuten, etwa die Theologenwirtschaft in der Parteipolitik, so scheinen sich die Massen intensiver als zuvor um feste Positionen zu gruppieren. Im Gegensatz zu den 20er Jahren erfolgt diese Gruppierung nicht im Zeichen der "ewigen Wiederkehr des Gleichen" nicht gegen die Gesellschaft, sondern aus ihr und in ihr. Wer sagt uns, dass Herbert Marcuse nicht recht hat, wenn er trotz starker Bedenken die Ankunft einer nichtverdrängenden Zivilisation für möglich hält? Eine Zivilisation, in der die Vernunft mehr Spielraum hätte als heute schon, eine Zivilisation, der realistische Literaten auf die Beine helfen?

KURT MARKO

LUKÁCS UND DIE KATEGORIE DER BESONDERHEIT

Georg Lukács, Parteigänger und einige Zeit Schicksalsgefährte Imre Nagy's, hat es nicht leicht mit Ungarns Herren. Während im Westen Lukács' Bekenntnis zu Nagy noch nachwirkt - er war in dessen Revolutionsregierung Erziehungsminister -, häuften sich in Kadars Ungarn, aber auch in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands, um die Jahreswende wieder die Angriffe gegen ihn. Der eben erst 73 Jahre alt gewordene Literaturhistoriker, seit 1918 Kommunist, konnte schon mit seinen ersten Arbeiten¹ der Aufmerksamkeit nicht nur der Kollegen vom Fach sicher sein. Weder sein seltsames Zwischenspiel als Volkskommissar für Unterrichtswesen während der ungarischen Räterepublik (1919) noch der deutliche Substanzverlust seiner Bücher nach dem Zweiten Weltkrieg - den Lukács wie die Jahre zuvor in der Sowjetunion durchlebt hat - änderten viel an dem Interesse, das die literarisch Gebildeten seinen geistesgeschichtlichen Perspektiven und seiner Gesellschafts- und Literaturkritik entgegenbringen². Dass Lukács nicht wenige westliche Intellektuelle mit seinen Thesen anzusprechen vermag, sicherte ihm eine gewisse geistige Bewegungsfreiheit, bewahrte ihn aber nicht davor, immer wieder ins Kreuzfeuer der kommunistischen Orthodoxie zu geraten. Den Anfang machte Lenin in eigener Person, als er 1920 einen Aufsatz Lukács' scharf kritisierte, der in Wien in einem Komintern-Blatt erschienen war.³ In der Folgezeit, zuletzt 1949/50, schlugen die Salven der stalinistischen Ideologen aus dem Märchenwald der Grossen Wahrheit wiederholt bei ihrem vorge-schobenen Beobachter ein, der jedesmal in bedrohliche Schwierigkeiten geriet, wenn er sich nicht rechtzeitig über seine Kenntnis des Gegners und der Realverhältnisse phraseologisch hinwegsetzte. Die heftigste Attacke auf Lukács wurde vom stellvertre-

tenden Erziehungsminister Ungarns, Jozsef Szigeti, im Dezember 1957 gestartet. Ungarns Herren haben es aber auch nicht leicht mit Lukács: Er hat sich bislang geweigert, Selbstkritik zu üben; ausserdem wurde ihm in einem polnischen und in einem jugoslawischen Blatt Schützenhilfe in einer Weise zuteil, dass sich Szigeti im Januar 1958 zu einer Replik auf die polnische Darstellung des "Falles" Lukács und zu neuerlichen Angriffen auf den Gelehrten genötigt sah.

Mittlerweile sind Teile eines neuen Werkes von Lukács über die "Die Besonderheit als ästhetische Kategorie" bekannt geworden.⁴ Diese Partien lassen bereits erkennen, dass Lukács seinen Weg zwischen den beiden geistigen "Lagern" der Gegenwart unbeirrt fortsetzt, von welchen in sowjetischer Sicht das eine so ungenau wie nur möglich als idealistisch und kapitalistisch, das andere so verlogen wie möglich als marxistisch und sozialistisch bezeichnet wird, während bei Lukács marxistisches Gedankengut mit Elementen des sogenannten idealistischen Denkens eine nicht nur Sowjetideologen fragwürdige Verbindung eingeht. Die Angriffe auf Lukács zehren also nicht etwa nur von vergangenen politischen Verfehlungen, sie richten sich unmittelbar auch gegen Lukács' neueste literaturtheoretische Arbeit, sie suchen ihr von vornherein entgegenzuwirken.

Zu Besorgnis gibt Lukács' Theorie über die Besonderheit als ästhetische Kategorie reichlich Anlass. Der Erstveröffentlichung eines Abschnittes aus seiner neuesten Arbeit in der österreichischen (kommunistischen) Monatsschrift "Tagebuch" vom Dezember 1957 folgte im Februar 1958 in derselben Zeitschrift ein Kommentar, der Lukács' Hauptthese naturwissenschaftlich (!) zu stützen sucht und damit ihre Bedeutung "wohl ziemlich klar" gemacht zu haben meint.⁵ Lukács selbst ist bemüht, innerhalb der marxistisch-leninistischen Begriffswelt zu bleiben - Widerspiegelung sei das grundlegende Prinzip der Kunst -, in Wahrheit verlässt er oder sprengt er sie mit jedem (eigenen) Gedankengang, der die marxistische Ästhetik aus der Sterilität des orthodoxen kommunistischen Denkens befreien soll. Die künstlerische Problematik der ganzen Überlegungen hängt an der Fiktion eines Endreiches der Geschichte, an der Utopie der klassenlosen

Gesellschaft, die mit dem Reich der Freiheit und der vollendeten Menschlichkeit gleichgesetzt wird, - angesichts dieser Verheissung erhebt sich nämlich die Frage, welche Funktion die Kunst in diesem Dauerzustand aufgehobener Entfremdung und verwirklichter Brüderlichkeit haben wird; das aber zieht die Frage nach sich, was die Kunst ihrem Wesen nach sei, wenn sie nicht bloss Ersatz für ungelebtes Leben oder Wegweiser ins Endreich ist. Am Leitbild dieses Endreiches orientiert sich auch Lukács, obwohl er lieber bescheiden von der "konkreten Perspektive einer einheitlichen Menschheit" spricht.

Wie sollen nun die Werke, die in Klassengesellschaften entstanden sind, auch im Idealreich der Zukunft verstanden und geschätzt werden, ohne dass man in der Erklärung dieser zu wünschenden Anteilnahme der "idealistischen" Lehre vom "allgemein Menschlichen" verfällt, mit ihren Abgründen von Wiederholung und Wiederkehr, wie sie Schopenhauer, Kierkegaard und Nietzsche, jeder in seiner Weise, dargestellt haben?

Lukács verweist auf die Kategorien der Logik, "die nie einen Zweifel darüber aufkommen lassen, dass die grundlegenden Denkformen einen gemeinsamen Besitz der Menschheit als Ganzes bilden" - hier bewegt sich Lukács auf ideologisch schon gesichertem Terrain -, er führt, möglichst vage, ein "gemeinsam Menschliches" ein und erklärt die Anteilnahme der Menschen an Kunstwerken vergangener Epochen mit der Wiedererweckung ihres Vorlebens als Angehörige der Menschheit! Die Zukunftsperspektive der Entwicklung bekommt man auch auf diesem Wege mit ... Auf eine so grobe Fassung der Bewusstseinsgeschichte der Menschheit, wie sie dieser Kunstauffassung zugrundeliegt, kann man nur an der Leine des historischen Materialismus kommen. Sie ignoriert völlig 50 Jahre psychoanalytischer, anthropologischer und kulturgeschichtlicher Forschung. Und anderes als Entwicklung, als Geschichtlichkeit und Klassegebundenheit darf es doch auch nicht geben? Lukács' Entwicklungsperspektive hat weder im dialektischen noch im historischen Materialismus eine systematische Grundlage, er greift daher auf Reste eines romantisch-hegelischen, organozistischen Denkens bei Marx zu-

rück, wonath das Individuum eine konzentrierte Abbraviatur der Entwicklung der Menschheit darstellt.

Lukács möchte hinter den unergiebigcn Begriff des Typischen (im sozialistischen Realismus) zurück. Er geht dabei vorsätzlich nicht von der schöpferischen Persönlichkeit oder vom Kunstwerk aus, sondern von der Mehrheit der Aufnehmenden, von den Rezeptiven; gerade dadurch findet er zur Kategorie der Besonderheit, womit er jenes "Zwischenreich des Besonderen" erfaßt haben will, in welchem die Rezeptiven ihre Individualität bereichern und vertiefen, indem sie sich in einer intensiveren Wirklichkeit erleben als die objektive Wirklichkeit es je ermöglicht. Diese Abwertung des Lebens, der vom Einzelnen erlebbaren Wirklichkeit durch die Kunst, die darin verborgene Überschätzung der Kunst, die als "bürgerlich" zu demaskieren ist, selbst wenn sie ein Realverhältnis ausdrückt, ergänzte Lukács durch eine nicht weniger vom Kadarwelsch abweichende Hochschätzung des Formalen, die, den Lehren der früh verpönten russischen formalistischen Schule in der Literaturwissenschaft folgend, in der Trennung der Schöpferpersönlichkeit von der Alltagsindividualität und in der Behauptung gipfelt, dass das Lebendigbleiben eines Werkes und der in ihm gestalteten Typen letzten Endes ein Problem der künstlerischen Formvollendung sei.

Mit der Behauptung, dass in letzter Instanz doch die ökonomischen Verhältnisse in der Geschichte den Ausschlag gäben, hat Engels die Grundlehre von Marx zu verteidigen gesucht. Mit demselben Zauberspruch möchte der greise Rebell die marxistische Ästhetik beleben und im Westen diskutabel und annehmbar machen. Es ist nicht schwer zu erraten, was ihm besser gelingen dürfte.

Anmerkungen

1. Die Entwicklung des modernen Dramas, 2 Bde., 1912; Die Theorie des Romans, 1920.

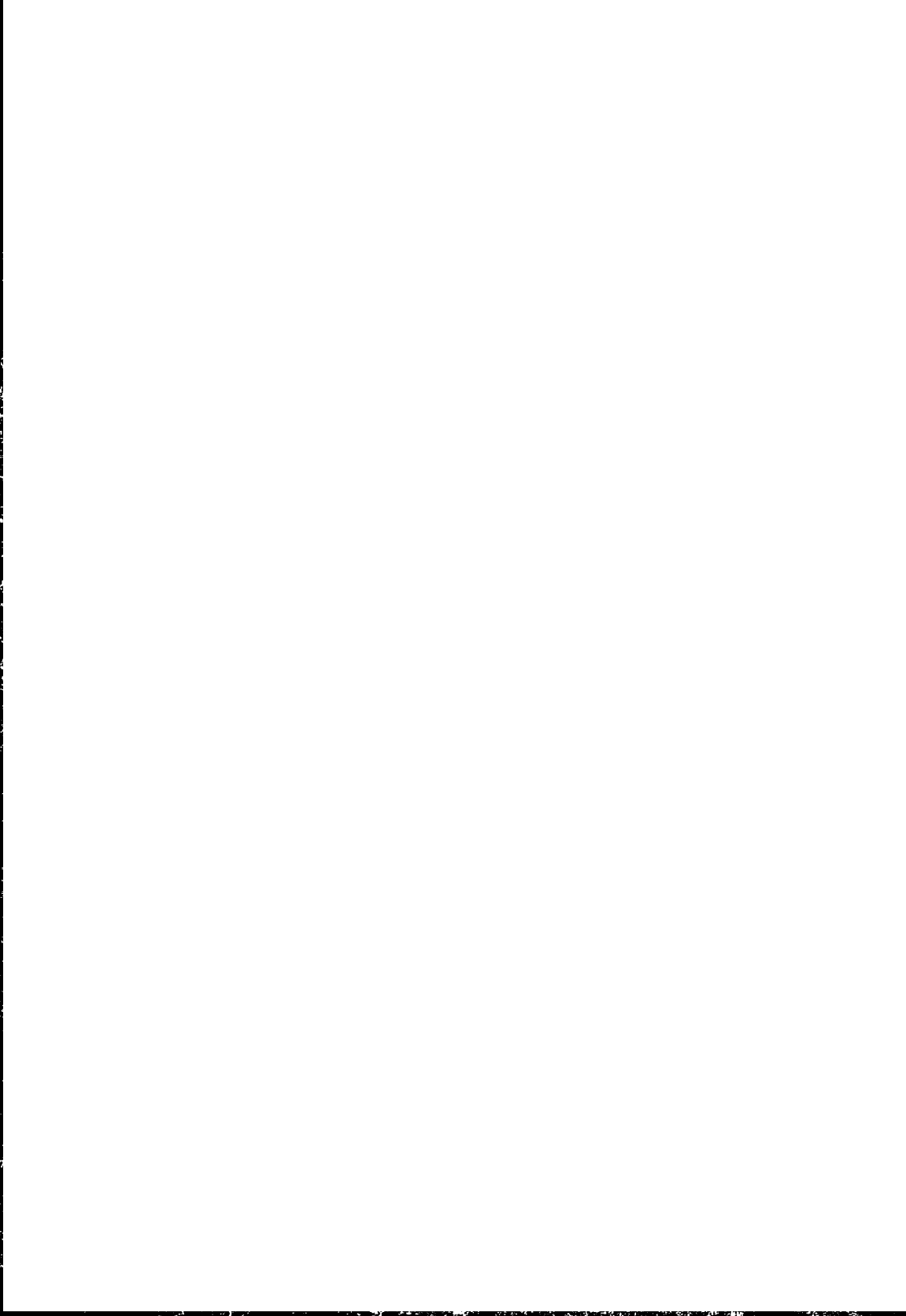
2. Peter Demetz: Zwischen Klassik und Bolschewismus. Georg Lukács als Theoretiker der Dichtung, MERKUR, H. 6, Juni 1958. - Höchstes Lob spendet den "längst klassischen" Schriften

Lukács, eines "Meisterkritikers unseres Zeitalters", George Steiner in seinem Aufsatz: Mit Engels und Marx gegen Lenin. Über die paramarxistische Schule der Literaturkritik, I. Forum, Österreichische Monatsblätter für kulturelle Freiheit, Heft 58.

3. Auf diesen Ausfall Lenins beruft sich die sowjetische Kritik, die Lukács gegenwärtig zu einem Hauptvertreter des "Revisionismus in der Aesthetik" macht. Vgl. A.G. Egorov, Gegen den Revisionismus in der Aesthetik, Voprosy filosofii, 1958/9. Die sowjetische Kritik an Lukács greift auf ungarische und sowjetzonalen Angriffe auf Lukács zurück. Der Zusammenfassung dieser Anwürfe ist ein eigener Artikel gewidmet: S.I. Popov, Die Kritik der revisionistischen Gesichtspunkte von Georg Lukács in der ungarischen und deutschen Publizistik, Naucnye doklady vyssej skoly, Filosofskie nauki, 1958/2.

4. Die neueste Veröffentlichung von Lukács in deutscher Sprache - mit dem missverständlichen Titel - "Wider den missverstandenen Realismus", die der Claassen-Verlag (Hamburg) für den Herbst d.J. ankündigt, ist eine Sammlung von (überarbeiteten) Aufsätzen aus den Jahren 1955/56.

5. Eine Ergänzung bietet der Aufsatz von Lukács "Zur Konkretisierung der Besonderheit als Kategorie der Aesthetik", Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 1956/4.



PETER DEMETZ

GEORG LUKÁCS ALS THEORETIKER DER LITERATUR

Heidelberger Tage

Ein eigentümlich ironischer Stern waltet über Georg Lukács' politischen Schicksalen. Zweimal war es ihm bisher gegönnt, an die Schwelle der Macht zu treten; allein weder als Béla Kuns Volkskommissar für das Bildungswesen (1919) noch als Imre Nagys Minister für Volkskultur (Herbst 1956) vermochte Lukács die so erbittert umstrittene Regierungsgewalt lange in Händen zu halten. Nach dem Zusammenbruch des ungarischen Räte-regimes waren es seine politischen Widersacher, die ihn ins österreichische Exil trieben; eine Generation später die politische Polizei seiner eigenen Genossen, die ihn (obwohl er am 3. November 1956 von seinem Amt zurückgetreten war) zugleich mit den anderen Ministern der Nagy-Regierung in einen abgelegenen rumänischen Badeort deportierte, aus dem er erst jüngst in seine Heimat zurückgekehrt sein soll (10. IV. 1957).

Der Philosoph und Literaturtheoretiker Lukács, dem auch der entschiedene politische Gegner ernste Aufmerksamkeit nicht versagen darf, entstammt jener Generation von mitteleuropäischen Intellektuellen, die in der geistigen Dürre des ersten Weltkrieges ihr Heil in der absoluten Hierarchie extremer politischer Parteien suchten. Auch er repräsentiert eine Entwicklung, die in den dreissiger Jahren auf den Westen Europas übergriff und zuletzt auch noch im demokratischen Amerika Schule machte. Geörgy Szegedy von Lukács, der am 13. April 1885 zu Budapest geboren wurde, studierte zunächst in seiner Heimat und in Berlin (Simmel), ehe er als jugendlicher Gründer der Budapester Thalia-Bühne und als Redakteur der Zeitschrift Nyugat (Der Westen) aufs lebhafteste am intellektuellen Leben der ungarischen

Hauptstadt teilnahm. 1908 erhielt er für seine ungarische Abhandlung Die Entwicklung des modernen Dramas den Literaturpreis der Kisfaludy-Gesellschaft. Nach Reisen in Italien und Deutschland liess sich der junge Lukács um 1912 in Heidelberg nieder, wo er bald zu den enthusiastischen Verehrern Webers, Gundolfs und Georges zählte. Damals fasste er wohl den ersten Gedanken, sich in Heidelberg für Philosophie und Ästhetik zu habilitieren. Jedenfalls sind seine ersten deutschen Arbeiten, Die Seele und die Formen (1911), eine Sammlung empfindsamer Selbstgespräche über das Wesen zeitgenössischer Kunst, ebenso wie seine schwierige Theorie des Romans (geschrieben 1915, publiziert 1920) Dokumente einer kritischen Begabung, die ihre repräsentative Bedeutung auch ungeachtet der späteren politischen Entwicklung des jungen Heidelberger Philosophen Lukács besitzen.

Zu einer Zeit, da in Russland (Schklowskij) wie im Westen (Lubbock) die Philosophie unnachlässig aus der Literaturwissenschaft ausgemerzt wird, erscheint Lukács' Theorie des Romans als verspätet-hartnäckiger Versuch, die charakteristischste Literaturgattung der Moderne gleichsam aus dem reinen Gedanken zu konstruieren. Im Geiste der Klassik ist für den jungen Lukács die Theorie einer dichterischen Gattung mit ihrer Geschichte identisch, die machtvoll mit der unwiederholbaren Kunst Griechenlands einsetzt. Allerdings lehnt Lukács die "schönen Seelen",¹ die im Griechentum eine eigentümliche Ruhe wahrnehmen wollen, gleich entschieden ab wie jene "tieferen Geister"², die die griechische Welt in ekstatische Zerrissenheit auflösen. Im Gegensatz zu Winkkelmann und Nietzsche strebt Lukács nach einer eigenen Topographie des griechischen Geistes: hymnisch rühmt er - wie Hegel und Wölfflin - Griechenland als eine Welt der plastischen Fülle und Einstimmigkeit, in der noch kein Zwiespalt klappt zwischen Sinn und Sein, Seele und Wesen, Innen und Aussen. Im Grunde kennt Lukács keine Geschichte des Geistes vor der des griechischen: die Griechen sind jene Nation, deren Schicksal die grossen Formen des Geistes - Epos, Tragödie und Philosophie - mit geschichtsphilosophischer Notwendigkeit hervortreibt. Am Anfang steht die absolute Immanenz der heroischen Zeit Homers, aus welcher, in Lukács' Terminologie, die

Substanz immer mehr entweicht, bis der philosophische Entfremdungsprozess in der reinen Transzendentalität der platonischen Philosophie im starrsten Gegenüber von Sein und Sinn seine unselige Inkarnation findet.

Zwischen Epos und platonischer Philosophie entfaltet sich, nach Lukács, die Tragödie. Während das Epos sich noch, glücklich genug, mit der Wesenhaftigkeit des Lebens beschäftigen darf, ist die Tragödie dazu verurteilt, die Frage nach der Lebendigkeit des Wesens zu stellen. "Die grosse Epik gestaltet die extensive Totalität des Lebens, das Drama die intensive Totalität der Wesenhaftigkeit."³ Von hier ergibt sich für den jungen Lukács eine geschlossene Ontologie der epischen und tragischen Gattung: unausbleiblich ist das Epos empirisch, indem es auf die jeweilige Gegebenheit der Welt zielt; das Drama indes lebt im Reich des Sollens, in der Sphäre der Utopie. Diese auf den ersten Blick allzu scharfe philosophische Trennung ästhetischer Formen erweist sich aber unerwartet fruchtbar, sobald der charakteristische Held zur Frage steht. Nachdrücklichst schliesst der junge Lukács den "sollenden" Helden (ganz im Gegensatz zu seiner marxistischen Periode) aus sämtlichen Formen der Epik aus: Homers Achill ist episch "echter" und damit ästhetisch "gültiger" als der auf ein Sollen zielende Aeneas Vergils; Balzacs Gestalten authentischer als die agitatorischen Helden Zolas. Erst nachdem Epos und Tragödie aus dem griechischen Geiste hervorgetreten sind, erstarrt das griechische Denken im harten Gegenüber von Geist und Dasein in der platonischen Philosophie. Hier ist die grosse Grenzscheide der Kunst erreicht: die Kunst ist nun, in einem im Schillerschen Sinn sentimentalischen Zeitalter eine "erschaffene Totalität"⁴, die, abgelöst vom wirklichen Sein, über den Verlust an einstiger Seligkeit hinwegzutäuschen hat. In dieser sentimentalischen Epoche tritt der Roman, die zweite Möglichkeit grosser Epik, an die Stelle des echten Epos. Keinesfalls ist aber die Psychologie der Dichter, meint Lukács, für den Formwechsel verantwortlich: mit erbitterter Abneigung gegen die psychologisierende Deutung literarischer Vorgänge, die in der marxistischen Periode seiner Literaturtheorie fortauern wird, besteht der junge

Lukács darauf, der Wechsel der Form sei nicht von einer Metamorphose "gestaltender Gesinnungen", sondern von der Abfolge überpersönlicher "geschichtsphilosophischer Gegebenheiten"⁵ beherrscht. Wo das Epos, als Frucht einstimmigen Lebens, eine in sich geschlossene Lebenstotalität formte, ist es im Augenblick nach der grossen Entzauberung die Aufgabe und das Verhängnis des Romans, auf die Suche nach der verlorenen Totalität des Lebens gehen zu müssen.

Allerdings: keine andere Kunstform ist so sehr der Degradierung ausgesetzt als eben dieser Spätling der Epik. Lukács' Verteidigung des echten, wie auch seine Verdammung des leeren Romans ist völlig auf philosophisch-inhaltlichen Kriterien gegründet und missachtet spezifisch literarische Massstäbe. Nicht des Künstlers Handwerk ist es, das zuletzt entscheidet, sondern die philosophische Seinsgrundlage der Dichtung. Der Unterhaltungsroman ist, nach Lukács, unkünstlerisch, nicht weil er etwa mit unkünstlerischen Methoden arbeitet, sondern weil ihm die Verankerung im geschichtsphilosophischen Moment fehlt: er ist philosophisch "sinnlos" und deshalb ästhetisch ungültig. Der echte Roman hingegen trifft in seinem immanenten Problem selbst auf die gleichgestimmte Problematik des geschichtsphilosophischen Moments und ist wegen der Teilnahme am "Schicksal" ästhetisch gerechtfertigt⁶. Die Philosophie zur obersten Richterin über die Kunst erhebend, kommt es Lukács, als Schüler Platons, Schellings und Hegels, kaum in den Sinn, dass diese weise Richterin völlig unzuständig sein mag. Um so leichter wird es Lukács in seiner marxistischen Epoche fallen, das Kunstwerk ebenso rasch der marxistisch-dialektischen Theorie zu unterwerfen. Die Richter werden wechseln, der inkompetente Gerichtshof wird bleiben.

Mit der philosophischen Legitimation des Romans aber, wie sie Lukács formuliert, ist zugleich die innere Struktur angedeutet, die den Roman der Zerrissenheit vom Epos der glücklichen Geschlossenheit grundsätzlich trennt. Als Abglanz einstimmigen Lebens besitzt das Epos "organische Stetigkeit", während der Roman, als Ausdruck metaphysischer Spaltung, lediglich ein "heterogen-kontingentes Diskretum"⁷ anbietet. Erstaun-

lich genug, dass Lukács zu bedeutenden Einsichten in die Notwendigkeit technischer Romankomposition gelangt: die Elemente des Romans müssen, anders als in der Epopöe, eine strenge, kompositionell-architektonische Bedeutung haben, sei es als Gegenbeleuchtung des Problems... sei es als präludierendes Einsetzen verborgener, aber für das Ende entscheidender Motive.⁸ Hier stünde der Weg zu einer einsichtsvollen Interpretation der literarischen Mittel des Romans offen, wenn nicht die philosophische Theorie von neuem auf ihr Recht pochte. Weil der Roman nichts anderes darstellen kann als die Suche nach einer einstimmigen Glückseligkeit, ist, wie der junge Lukács hervorhebt, "die äussere Form des Romans eine wesentlich biographische".⁹ Der Roman an sich wird auf diese Weise fälschlich mit einer seiner speziellen Formen, dem Entwicklungs- und Erziehungsroman, wie er in der deutschen Dichtung so bedeutend hervorgetreten ist, gleichgesetzt. Es genügt keineswegs, den Roman als Prozess aufzufassen, als "Weg von der trüben Befangenheit in der einfach daseienden ... für das Individuum sinnlosen Wirklichkeit zur klaren Selbsterkenntnis"¹⁰. Nicht durch Zufall scheint der junge Lukács durch Novalis überaus bezaubert: die Romankategorie, die Lukács postuliert, ist letztthin am Heinrich von Ofterdingen orientiert und muss versagen, wo sich der Roman, als Porträt der Gesellschaft, mit einem "Kreis von Personen" (Fontane) beschäftigt. Es ergibt sich denn auch die unabweisbare Frage, wie denn das vereinzelte Individuum, dessen Lebensweg im Roman erscheint, philosophische Bedeutung besitzen könnte. Hier hält Lukács eine Antwort im Sinne der klassischen Philosophie bereit. Das Individuum wird, im Hegelschen und Taineschen Sinne, zum schlechthin symbolischen Repräsentanten erklärt und gelangt zu verbindlicher Bedeutung dort, wo es den geschichtsphilosophischen Moment inkarniert. Wieder ist hier Lukács zwangsläufig zur Frage der Typik gelangt, die er in seiner marxistischen Epoche zum ästhetischen Zentralproblem erheben wird. Glücklicherweise scheint sich der junge Lukács jener Schwierigkeiten bewusst zu sein, die sich aus der Gleichsetzung des Romans mit der Seelengeschichte des einzelnen ergeben. Er gesteht deshalb dem Roman zwei Haupttypen historischer Verwirklichung zu:

1. den Typ der schmäleren Seele, die der Welt in einem starren a priori gegenübersteht, und 2. jenen der weiteren Seele, der umfassender angelegt ist als jede Erfahrung, die die Welt an ihn herantragen mag. Die schmälere Seele lebt aus der "Dämonie des abstrakten Idealismus"¹¹ und fließt aus in reine Aktivität: die Welt aber verliert an Eigenwert und verwandelt sich in eine Höhlenwand, deren Schattenfiguren allein die Visionen der solipsistischen Seele reflektieren. Aus diesem Gegenüber von glühender Seele und entleerter Welt glaubt Lukács sogleich die Struktur eines Romantyps von intensiver Fabel und geringer Psychologie herleiten zu können, der im Don Quichote in vollendetster historischer Ausprägung erscheint.

Die weitere Seele denkt ihr Eigenleben als spontane Wahrheit und tritt in eigenwilligen Wettbewerb mit der Aussenwelt. Sie versucht, sich selbst als Essenz der Welt zu fassen und muss notwendig scheitern. Dieses Scheitern ist das charakteristische Material eines Romantyps von geringer Aktion und breiter Psychologie, der in Flauberts Education Sentimentale seine beispielhafte Form gefunden hat. War der Romantypus der schmälere Seele von der Gefahr der Abstraktion bedroht, tritt im Roman der weiteren Seele der entgegengesetzte Fall ein: der Romantypus der weiteren Seele wird geschwächt von der Gefahr des allzu Konkreten. Nach Lukács gelingt es nur einem einzigen Werk, nämlich Goethes Wilhelm Meister, die Typen des allzu Konkreten und die des allzu Abstrakten zu wechselseitiger Durchdringung im Konkret-Allgemeinen zu erheben. Nur im Wilhelm Meister erscheint, wie Lukács hervorhebt, die Einzelseele endlich vereint mit der Welt, die Welt offenbart in der Einzelseele. Zum ersten Male verrät sich hier, wie das geheime Aufblitzen eines mystischen Lichtes, die Tendenz des grossen modernen Romanes zurück zum Epos der wieder geschlossenen Welt. Goethes Wilhelm Meister, wie auch später Dostojewskis Romane, die der noch einstimmigen Welt russischer Frömmigkeit entstammen, deuten voraus auf die kommende dritte Periode der Epik, die wieder die Einstimmigkeit und Fülle des alten Epos erreichen wird und damit zum Ausdruck einer Welt sich erhöht, in der alles Suchen in Finden sich verwandelt und alle Ferne der Seele

vom Wesen wieder in die grosse und feierliche Einheit von Geist und Existenz heimfindet.

Der Marxist Lukács

Im Augenblick, da diese Theorie des Romans der deutschen Leserschaft vorlag, war sie für den Autor selbst längst überholt. Von Heidelberg nach Ungarn zurückgekehrt, entwickelte sich der junge Philosoph über eine lokale Form des Syndikalismus zum radikalen Marxisten und trat, wie er selbst berichtet¹², im Winter 1918 der Kommunistischen Partei Ungarns bei. Nachdem er als Mitglied der Räteregierung vor der Regime Horthy hatte nach Österreich fliehen müssen, setzte er seine Studien Lenins in Wien mit der gleichen Hartnäckigkeit fort, die er einst Schelling und Novalis gewidmet hatte, und entsagte für fast ein Jahrzehnt, das er an seine politische Arbeit im kommunistischen Parteiapparat gab, jeder literaturtheoretischen Tätigkeit. Die Schriften seiner Wiener Zeit (1920-1930) sind politische Pamphlete über Geschichte und Klassenbewusstsein (1923), über Lenin (1924) und über Moses Hess und die Probleme der idealistischen Dialektik (1926). Erst nachdem in Moskau der Sozialistische Realismus zur offiziellen Kulturlinie proklamiert worden war (1932), kehrte Lukács zur Literaturkritik zurück. Seine erneuten literarischen Analysen sind zunächst Friedrich Theodor Vischer¹³, dem Fortdenker Hegels, und Franz Mehring¹⁴, dem ersten marxistischen Literaturhistoriker, gewidmet. Mit der Machtergreifung Hitlers wechselte der Ort seiner Studien von neuem: Lukács emigrierte nach Russland, wo er schon in den frühen dreissiger Jahren am Marx-Engels-Lenin-Institut gearbeitet hatte, und begann sein eigenes System zu entfalten, das er mit der Ästhetik des Sozialistischen Realismus zu identifizieren wusste. 1945 kehrte er im Gefolge der Sowjetarmee nach Ungarn zurück, wo er als Abgeordneter des Parlaments, als Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und als Professor der Ästhetik an der Budapester Universität installiert wurde. Obwohl er nicht immer die ungetrübte Gunst seiner Partei genoss, die ihn zuzeiten mangelnder Reverenz vor der Leistung der russischen Li-

teratur anklagte (1951), wurde es mehr und mehr deutlich, dass Lukács als Theoretiker und Kritiker in der ganzen Sphäre der Sowjetsatelliten an autoritativer Bedeutung gewonnen hatte. Wie die ostdeutsche Festschrift (Berlin, 1955) zu seinem siebzigsten Geburtstag bewies, wurde er - kurz vor Ausbruch der ungarischen Revolution - als Patriarch der kommunistischen Dichtungswissenschaft weithin, im Osten wie im Westen, verehrt und zitiert.

Lukács verankert die Literaturlehre seiner bolschewistischen Epoche in einer etwas groben Variation der Leninischen Erkenntnistheorie. Wie Lenin im Konflikt mit Ernst Mach, so besteht auch Lukács auf einem beweglichen Gegenüber von objektiv-realer Aussen- und Innenwelt, die beide ein einheitliches und erkennbares System bilden. In diesem Gegenüber entsteht jedes Bewusstsein von der Aussenwelt als "Widerspiegelung der von unserem Bewusstsein unabhängig existierenden Wirklichkeit"¹⁵. Kunst ist Darbietung von Seinsabbildern; notwendig muss Lukács, um eine Deutung künstlerischer Prozesse zu geben, zur anachronistischen Metapher vom Spiegel zurückgreifen, die in der marxistischen Ästhetik noch einmal ihre späte Auferstehung feiert. Der Marxist Lukács zögert nicht im mindesten einzugestehen, dass das Bild vom Kunstwerk als Spiegel dem platonischen Idealismus entstammt. Allerdings erscheint in der Lukácsschen Ästhetik die Funktion des Spiegels als auch die Fülle der gespiegelten Wirklichkeit apriorisch begrenzt. Echte Dichtung ergibt sich nur dort, wo der Spiegel des Kunstwerks ein genau umschriebenes Mass an Wirklichkeit wiedergibt: zwischen Allzuviel und Allzuwenig entscheidet - leider - nicht der Künstler selbst, sondern der gesellschaftlich engagierte Philosoph. Wo die Spiegelung allzuviel von der ungeformten Breite der Wirklichkeit reflektiert, droht die Gefahr des Naturalismus; wo der Spiegel nur seine technische Funktion hervortreten lässt und die äussere Wirklichkeit um seines narzisstisch geliebten Glanzes willen, sträflich vernachlässigt, entartet die Kunst im Formalismus. Im Naturalismus entsteht "abstrakte Objektivität"¹⁶; eine Fülle "oberflächlicher Einzelheiten"¹⁷ tritt hervor; der rohe Stoff, den der passive Dichter formlos

zusammenzieht. Im Formalismus weiss der Dichter wiederum nichts als "abstrakte Subjektivität"¹⁸ zu bieten; das Bild der objektiven Wirklichkeit wird verdunkelt vom falschen Scheinen des dichterischen Subjektes selbst, welches das verfeinerte, aber inhaltsleere Ich, und die Hybris der technischen Tricks, die jeder Substanz entbehren, zur Herrschaft antreibt.

Lukács' Charakterisierung der falschen Extreme jeder Kunstübung - Naturalismus und Formalismus - entstammt methodisch der deutschen klassischen Philosophie und besitzt ihren philosophischen Gültigkeitsanspruch auch ausserhalb des marxistischen Systems. Der Naturalismus, wie Lukács ihn fasst, entspricht dem Vorherrschen des Stoffes über die Idee, die ihn formend durchdringen soll; sein Begriff des Formalismus korrespondiert der völlig entstofflichten Idee, die vergebens nach jener sinnlichen Fülle sucht, in der sie sichtbar erscheinen will. Der Naturalismus ist blind, weil ihm der Geist, der Formalismus leer, weil ihm die Sinnlichkeit des Stoffes fehlt - aus diesem Axiom fliessen Lukács' überspitzte Werturteile, welche die falschen Extreme in mechanischer Einseitigkeit dem bürgerlichen Künstler zuordnen. Lukács findet die falschen Extreme in der westeuropäischen Dichtung durch den Naturalisten Zola und den Symbolisten Maeterlinck verkörpert; in Deutschland entsprechen dieser Konstellation des ästhetisch Ungültigen Hauptmann und Rilke. Hauptmann erscheint Lukács repräsentativ, weil in Hanneles Himmelfahrt und den Webern die naturalistische Kunst, Hegel getreu, plötzlich in den formalistischen Gegenpol eines substanzarmen Symbolismus umschlägt. Rilkes verfeinertes Ich, meint Lukács, schlägt ebenso leicht in die Antithese der Brutalität um und antizipiert die Sittenlosigkeit der NS-Sturmtrupps. Als Beweis für diese überraschende Behauptung zitiert Lukács eine Strophe aus Rilkes Gedicht Karl der Zwölfte von Schweden reitet in der Ukraine und identifiziert das epimische Ich Rilkes völlig naiv mit der fiktiven Gestalt des schwedischen Königs¹⁹.

Das Kunstwerk ist, nach Lukács, ein Mittelding im echten Sinne des Wortes: der Häufung des blossen Stoffes wie der entleerten Idee gleich weit entfernt, strebt es "nach der

spezifisch künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit in dialektischer Weise"²⁰. Die Kriterien des Spezifisch-Künstlerischen als auch des Dialektischen sind allerdings irrationale Grössen: ohne weiterer Analyse zugänglich zu sein, verbergen sie lediglich das absolute Gebot, der Künstler müsse auf das Typische zielen - jenes Typische, das nicht an der Oberfläche der flüchtigen Dinge erscheint, sondern "in den gesetzmässig wiederkehrenden, obwohl mit den sich verändernden Umständen wechselnden Elementen und Tendenzen der Wirklichkeit"²¹. Keineswegs ist der Typus in der Dichtung mit dem blossen Helden identisch: der literarische Held wird erst dann zum echten Typus, sobald er einer Reihe von philosophischen Bestimmungen entspricht. Nach Lukács ist der literarische Typus bestimmt durch die vier Kriterien der Breite, der Wesentlichkeit, der Steigerung und der Selbstbewusstheit.

Die Breite des Typus bestimmt Lukács als die "gestalteten Verbindungen zwischen Weltanschauung und persönlichem Sein des Menschen"²². Für den Dichter bedeutet dies, dass er seinen Helden mit einer Fülle greifbaren Details und spezifischer Charakterzüge auszustatten hat. Das literarische Kennzeichen der Breite entspricht der philosophischen Kategorie der Singularität, ganz im Sinne Hegels und seines Schülers Friedrich Engels muss der literarische Typus auch bei Lukács ein "Dieser" sein: das heisst eine persönlich fühlbare Gestalt, deren Entwicklung sich in steter Verwurzelung mit dem Boden der Geschichte vollzieht. Schillers Helden, meint Lukács, ermangeln der literarischen Breite und treten deshalb weit hinter die Gestalten Shakespeares zurück - eine Erkenntnis, die zumindest ebenso alt ist wie Hegels Vorlesungen über die Ästhetik.

Um wesentlich zu sein, muss der literarische Typus in seiner Vereinzelung zugleich das Substantielle seines gesellschaftlichen Momentes repräsentieren. Der Typus ist also nicht nur singulär, sondern auch universal; er ist eine literarische Erscheinungsform des Konkret-Allgemeinen, oder jener in der sinnlichen Fülle erscheinenden Idee, wie sie die deutsche klassische Ästhetik beherrscht. Die Gefahr liegt hier in der marxistischen Degradation des "Wesentlichen": hier wird die substan-

tille Idee nicht mehr, wie bei Schelling, von einem Enthusiasten des Göttlichen, noch, wie bei Hegel, von einem Freunde des absolut freien Weltgeistes bestimmt: mit Lukács erscheint das Wesentliche überaus intolerant definiert von den politischen Postulaten einer engen Machtgruppe und einer vergänglichen Konfliktslage. Die politische Entleerung der Idee des Wesentlichen wird deutlich sichtbar in Lukács' Kritik an Döblins Alexanderplatz und in seiner Polemik gegen die humanistischen Autoren der deutschen Emigration (1933). Franz Biberkopf, der Held Döblins, darf keinesfalls Anspruch darauf erheben, ein Typus zu sein, denn - so fragt Lukács - "was hat ... der psychologische Weg eines solchen Schicksals (eines Zuhälters und Verbrechers) mit dem der deutschen Arbeiterklasse der Nachkriegszeit und mit ihr und durch sie mit dem des deutschen Volkes dieser Periode zu tun?"²³

Durch die Kriterien der Steigerung und der Selbstbewusstheit wird der Begriff des Literarisch-Typischen noch enger an das politische a priori gekettet. Die literarische Steigerung erscheint als "Verstärkung des individuellen Reliefs"²⁴ oder als die "merkliche Entfaltung der ... schlummernden Möglichkeiten"²⁴, die im Leben selbst nur verkrüppelt zutage treten. Dieser Begriff des Typus bemüht sich also keineswegs um den Durchschnitt des Seienden, sondern um ein eigentlich Noch-Nicht-Seiendes; um das Sein des Möglichen; um die künftigen Züge einer noch bevorstehenden Entwicklung, die sich in der vorhandenen Realität nur von Ferne andeutet. Lukács' Begriff des Typus rückt damit - ähnlich wie jener Engels' - in die theologische Tradition. Auch bei Lukács ist noch der alte religiöse Ton hörbar, wo er, Paul Lafargue zitierend, vom Typus als einer "prophetischen Gestalt"²⁶ spricht.

Die vierte Kategorie endlich, die die philosophische Definition des literarischen Typus vollendet, ist jene der Selbstbewusstheit. "Der 'Rang' der Hauptgestalt (eines literarischen Werkes)", meint Lukács, "entsteht wesentlich durch den Grad ihrer Bewusstheit über ihr Schicksal, durch die Fähigkeit, das Persönlich-Zufällige an ihrem Schicksal auch bewusstseinsmäßig auf eine bestimmte, konkrete Höhe der Allgemeinheit zu

erheben."²⁷ Mit anderen Worten: der Typus muss seine Verknüpft-
heit mit dem Wesentlichen klar artikulieren und sich zum Sprach-
rohr des Allgemeinen verwandeln. Damit sind für die Praxis der
marxistischen Literaturkritik verhängnisvolle Kriterien ausge-
sprochen: unausbleiblich verdammt Lukács alle Dichtungen, deren
Helden dumpfe und wortlose Figuren sind. Büchners Wozzeck ent-
geht einem Verdammungsurteil gerade noch wegen der einstigen
politischen Aktivität seines Verfassers; um so unversöhnlicher
verurteilt Lukács Hauptmann, der den im Hegelschen Sinne un-
artikulierten Helden auf die Bühne stellt. Hauptmanns Werk
zeigt ja nichts anderes als "die Unmöglichkeit, selbst eine ver-
hältnismässig einfache Lage aufzuklären, weil unter den voll-
ständig einsam gewordenen Menschen jede Verständigungsmöglich-
keit aufgehört hat, weil jeder solipsistisch-egoistisch in sei-
ne eigene Welt eingesperrt ist"²⁸. Rose Bernd, die erschüt-
terndste dienende Figur des neuen deutschen Dramas, wird vom
Theoretiker der proletarischen Ästhetik mit einer Handbewegung
von den Brettern gefegt, weil sie noch unterhalb der Hegelschen
Selbstbewusstheit leidet.

Aus der Theorie des literarischen Typus, die ihre
Herkunft aus dem deutschen Idealismus nicht zu verbergen sucht,
ergeben sich für Lukács kritische Einblicke in die gegenwärtige
Literatur, in denen er sich von seinen eigenen Genossen wie vom
kritischen Temperament der Epoche wesentlich unterscheidet -
eben weil er einer der Letzten ist, die kritische Werturteile
noch rigoros aus Hegels Vorlesungen über die Ästhetik herleitet.
Hegelsch im Geiste ist Lukács' erbitterte Ablehnung der Leit-
motivtechnik, die seit "Wagner und anderen"²⁹ (Thomas Manns Na-
me wird höflich verschwiegen) vorzuherrschen scheint. Eine kri-
tische Äusserung Balzacs gegen Cooper zitierend, zieht Lukács
unermüdlich gegen eine dichterische Methode zu Felde, die die
Plastik der Charaktere verletzt, indem sie das Problem des Ty-
pischen umgeht: anstatt konkreter Fülle bietet das Leitmotiv
eine "bloss abstrakt mechanische und schematische 'Einheit' des
Charakters"³⁰. Mit ebenso überraschender Härte wie notwendiger
Konsequenz verurteilt Lukács, der im Geiste der Klassik auf der
reinlichen Scheidung konstitutiver Gattungen besteht, die mo-

dernen Versuche, ein episches Drama zu konstruieren. Jede Mischung der Gattungen ist ihm ein Greuel: "Die Verkenennung des inneren Gesetzes des Dramas hat in der neuesten Zeit den raffinierten, wüsten und leeren Regiekomplex von epischen Ersatzmitteln für die fehlende Dramatik am Theater hervorgebracht."³¹ Brechts Theater ist damit vom entschiedensten Verteidiger der marxistischen Ästhetik als irreführender und gefährlicher Versuch gebrandmarkt.

Lukács' Verbindung der Widerspiegelungstheorie mit dem Begriff des literarischen Typus, der zugleich das Seiende und das werdende repräsentiert, muss zuletzt in einen rational unauflösbaren Widerspruch münden. Wie könnte das Kunstwerk als Spiegel Gegenwart und Zukunft zugleich reflektieren? Wie soll der Dichter den Zugang zum eigentlich Typischen finden? Lukács bleibt hier keine andere Wahl als die philosophische Entwicklung Karl Marx' noch einmal selbst nachzuvollziehen und die "Ästhetik des objektiven Idealismus radikal auf den Kopf (oder, wie er selbst sagen würde, auf die Füße) zu stellen. Es ist, meint Lukács, vorzüglich die geschichtliche Wirklichkeit selbst, die den Dichter zum Wesentlichen hinführt. Dichterische Arbeit ist Entdeckung, Isolierung und sinnliche Umkleidung des Wesentlichen. Allen Ernstes fordert Lukács vom Dichter zunächst eine Leninsche Analyse der historischen Wirklichkeit: sobald das Wesentliche entdeckt und isoliert ist, muss es sogleich mit sinnlichem Detail umkleidet werden, damit endlich der Typus als "vermittelte Unmittelbarkeit"³² entstehen kann. Damit ist aber das ursprüngliche Paradox keineswegs aufgehoben, sondern lediglich verschärft: nach wie vor muss das Kunstwerk als Spiegel die auch noch "unter der Oberfläche verborgenen Strömungen"³³ wiedergeben. Die marxistische Ästhetik scheint dem Kunstwerk nicht nur die Funktion eines Spiegels, sondern diejenige eines Röntgenschirmes oder einer Wünschelrute abzuverlangen.

In der geschichtlichen Bewegung der Wirklichkeit, die sich dem Dichter gleichsam offenbarend entgegen drängt, gelangt endlich das materialistische Element des Marxismus zu unvermittelter Wirkung. Typus und Genre, die eben noch in den Hoheitsrechten des Dichters zu liegen schienen, werden ihm plötzlich

wieder entrissen und zu einer Funktion der historischen Wirklichkeit selbst erklärt. Es ist die Geschichte selbst, die in epischen Situationen und dramatischen Konflikten Epos und Drama unmittelbar hervortreibt. In einer höchst problematischen Negierung des dichterischen Geistes entspringen die Gattungen "aus der Lebensmaterie"³⁴. In einem an legitimen literarischen Einsichten überraschend reichen Buch Der historische Roman (russisch 1938, deutsch 1955) erliegt Lukács für einen Augenblick der Versuchung, epische und dramatische Perioden der Weltgeschichte als Fundamente gesondert hervortretender Gattungen anzudeuten. Es ist kein Zufall, "dass die grossen Perioden der Blüte der Tragödie mit den grossen welthistorischen Umwälzungen der menschlichen Gesellschaft zusammenfallen"³⁵. Eine solche Periodisierung literarischer Gattungen kann allerdings nicht anders als um den Preis absurder Vereinfachungen erkaufte werden. So glaubt Lukács, der Höhepunkt der griechischen Tragödie falle mit der Entstehung der Polisdemokratie und der Zersetzung der urtümlichen griechischen Gemeinde zusammen; die Shakespearesche Tragödie wiederum wachse aus der Kollision der niedergehenden Feudalismus mit der Vorhut des neuen Bürgertums. Aber die ökonomisch-revolutionäre Basis für die französische und deutsche klassische Tragödie fehlt; Lukács muss deshalb seine Hypothese rasch modifizieren. Eine "mechanische Versteifung auf grosse Revolutionen"³⁶ wäre demnach falsch, denn die Widersprüchlichkeit gesellschaftlicher Existenz sei "eine allgemeine Tatsache des Lebens". Das heisst aber, dass Lukács der strengen Historisierung der Gattungen völlig entsagt: wie aus den "allgemeinen Tatsachen des Lebens"³⁷ die scharf gesonderten Genres hervorgehen sollen, bleibt nach wie vor eine ungelöste Frage. Vielleicht treibt Lukács seine historische Theorie der Gattungen deshalb nicht allzu weit, um nicht die umfassendere Geschichtskonzeption der Dichtung zu trüben, die machtvoll aus seinem Werk hervorleuchtet. Geschichte und Dichtung erscheinen von einer rätselhaften Kraft getrieben, die, in dreifach hoher Erfüllung, die Kunst vom edlen Glanz Griechenlands über den mittleren Gipfel der deutschen Klassik und ihrer Bundesgenossen zum erneuten Glanz der kommunistischen Epoche hinüberführt.

Lukács folgt Hegel und der idealistischen Tradition im Glauben, Griechenland habe die "Einheit von sinnlichrealistischer Gestaltung des Besonderen und (die) klare Herausarbeitung des Allgemein-Wesentlichen"³⁷ als tiefstes Geheimnis seiner Kunst besessen. Obwohl Winckelmann, Goethe und Hegel einen Abglanz griechischer Herrlichkeit gerettet haben, wird das griechische Erbe zerstört durch die kapitalistische Epoche, welche die Einstimmigkeit der menschlichen Existenz durch die fortschreitend-brutale Teilung der Arbeit ökonomisch zerstört und damit, auch im Reiche des geistigen Überbaus, Idee und sinnliche Fülle, Inhalt und Form, Geist und Wirklichkeit in einen unglückseligen Gegensatz zwingt. Die ökonomische Arbeitsteilung schafft, in ihrer eigenen Dialektik, zwei ausgeprägte Bürgertypen, die auch im Reich der Dichtung ihren singulären Möglichkeiten ausschliesslich nachgehen: auf der einen Seite strebt der Bourgeois nach der Beherrschung des rein Stofflichen und degeneriert in der Anhäufung oberflächlichen Materials, plebejischer Opposition, Naturalismus; auf der anderen Seite begeistert sich der Citoyen für die allzu reine Idee und endet, in stolzer Betonung seines Ich, in inhaltsleerer Technik, im substanzlosen Formalismus.³⁹ Zwar wissen die besten unter den Bourgeois und Citoyens von der verlorenen Grösse und streben vergeblich nach ihrer Erneuerung, aber es ist unmöglich, gegen die ökonomischen Verhältnisse zu kämpfen. Der Bourgeois Zola endet notwendig in passiver Beschreibung der Wirklichkeit; die edlen Citoyens Milton, Alfieri und Hölderlin schaffen ein Werk höchster Ideenreinheit und zugleich höchster Substanzarmut. Die deutsche Klassik nimmt in dieser Geschichtskonzeption eine eigentümlich vermittelnde Stellung ein. Sie entfaltet sich auf halbem Wege zwischen dem schon verlorenen und dem noch nicht wiedergewonnenen Paradies des Konkret-Allgemeinen. Schiller, in seiner Theorie weit mehr als in seinem Werk, versucht ästhetische Theorie und Geschichte zu vereinen und antizipiert so Hegel; Goethe verkörpert in seinem Faust die geistige Gattungsgeschichte der Menschheit und schafft eine dichterische Analogie zu Hegels Phänomenologie des Geistes. Lukács' Helden des 19. Jahrhunderts sind Scott, Balzac,

Keller und Tolstoj: Scott zielt als erster bewusst auf die Typik des historischen Romans; Balzac (hierin folgt Lukács Marx und Gutzkow) erkennt das ökonomische Fundament gesellschaftlicher Vorgänge; Keller beweist symbolisch, welche Höhe die deutsche Literatur hätte erreichen können, wenn die Revolution von 1848 auch in Deutschland erfolgreich gewesen wäre; Tolstoj vereint die Substanz des Volkstümlichen meisterhaft mit der Höhe repräsentativer Typik. Baudelaire wird in der Literaturgeschichte geduldet, weil er "die Hässlichkeit des kapitalistischen Lebens"⁴⁰ entblösste; Flaubert hingegen, einst ein Liebling des jungen Lukács, tritt ins Dunkel zurück, weil er dem Stoff ein formalistisches System von Worten künstlich aufzuzwingen suchte. In überraschend hellem Licht erscheint zuzeiten Friedrich Nietzsche; obwohl Lukács ihn als "Vorläufer der faschistischen Ästhetik" diskutiert, erscheint hinter der Tarnung des Titels hohes Lob für einen "Denker von Qualität und Rang"⁴¹, der die klassische und rationalistische Erbschaft der Deutschen in die imperialistische Epoche hinüberrettete. Die Oktoberrevolution von 1917 ist, nach Lukács, der Prolog zu einem neuen Abschnitt der Literaturgeschichte: mit dem Sowjetstaat bricht, wie Lukács glaubt, das Millennium der widerhergestellten einstimmigen menschlichen Existenz an, denn die proletarische Revolution negiert die kapitalistische Arbeitsteilung und vereint, in der Negation der Negation, Wahrheit und Schönheit von neuem. Es wird das Amt der Kommunistischen Dichter und Sänger sein, meint Lukács, das dritte Reich des Konkret-Allgemeinen zu stiften.

Die Kontinuität der Lukácsschen Theorie

In einer der Arbeiten seiner marxistischen Periode nennt Lukács seine Theorie des Romans (1920) "ein in jeder Hinsicht reaktionäres Werk, voll von idealistischer Mystik, falsch in allen seinen Einschätzungen der historischen Entwicklung"⁴². Ein solches Verdammungsurteil will dem Leser den raschen Gedanken aufdrängen, in Lukács' Entwicklung sei die Konversion zum Marxismus und sein Beitritt zur Kommunistischen Partei Ungarns

(1918) ein epochemachendes Ereignis gewesen, das seine Weltanschauung und seine ästhetische Theorie von Grund auf revolutionierte. Politisch mag Lukács seit seinen Heidelberger Tagen, in deren Mittelpunkt Max Weber, Gundolf und Stefan George standen, manche Metamorphose erfahren haben; in seiner Literaturtheorie hat die Konversion zum Marxismus weit weniger Epoche gemacht. Lukács hat sich niemals aus dem Bannkreis der klassischen Ästhetik entfernt: im gewissen Sinne ist er der letzte Hegelianer grossen Formats, dem es noch einmal gelang - wenn auch unter gründlich veränderten Umständen -, die formalen Grundkonzeptionen der klassischen deutschen Ästhetik gleichsam unter dem Schutz der russischen Bajonette zu restaurieren.

Die grundlegende Kontinuität erweist sich zunächst in der Dichotomie von Inhalt und Form, der Lukács in seiner idealistischen und bolschewistischen Epoche gleich zugetan bleibt. Eine radikale Konversion ist gar nicht vonnöten: der objektive Idealist sieht vom Standpunkt des absoluten Geistes ebenso geringschätzig auf das einzelne Kunstwerk herab wie der Marxist vom Standpunkt der ebenso absolut gesetzten Materie; beide, Idealist und Marxist, sind zunächst Freunde ihrer Wahrheit und deshalb allzu geneigt, das Kunstwerk nach jenen inhaltlich-ideologischen Elementen zu richten, die auch den spezifisch künstlerischen Charakter der Dichtung bestimmen. In der Theorie des Romans ist es das wesentlich geschichtsphilosophische Moment, das in das Kunstwerk durchschlägt; in der marxistischen Theorie die gesellschaftliche Bewegung stofflicher Art, die in der einzelnen Dichtung zutage tritt. Lukács kann deshalb in seiner Theorie des Romans von jenen "leeren Gehäusen toter Formen"⁴³ sprechen, die den Geist der Epoche nicht beherbergen; in seiner marxistischen Epoche spricht er, ohne seine Einstellung zum Kunstwerk ändern zu müssen, von den inhaltlichen und den formal-artistischen Elementen der Dichtung. Die Hegemonie des Inhalts ist in beiden Fällen absolut: einmal ist es die ursprünglich idealistische, ein andermal die materialistische Version des Hegelschen Weltgeistes, der in seiner Entfaltung beweist, "dass die Formprobleme der Kunst aus den Problemen des Inhalts herauszuwachsen haben, dass die Formprobleme von den Problemen

des Inhalts bestimmt sind"⁴⁴. Notwendig erliegt Lukács gelegentlich der Versuchung, die künstlerische Form als Ornament zu sehen, das willentlich zur Idee des Kunstwerks hinzugefügt oder von ihr abstrahiert werden kann. "Man brauchte", so meint er einmal, "(Croces) Geschichtstheorie nur in Verse umzusetzen, um ein Gedicht von Hofmannsthal oder von Henri de Regnier zu erhalten."⁴⁵ Allerdings ist diese höchst problematische Art der Kunstbetrachtung nicht nur symptomatisch für den Kommunismus, sondern wird auch jenseits seiner Grenzen geübt. Sie ist das gemeinsame Erbe jener philosophischen Literaturdeutung, die sich im 19. Jahrhundert von Hegel einerseits über Ruge, Marx, Engels, Mehring zu Lukács, andererseits über Vischer, Dilthey zu Heidegger entwickelte. Existentialistische Literaturdeutungen, die jedes Kunstwerk auf die Grenzsituation hin prüfen, sind nicht weniger abwegig als die marxistischen Interpretationen, die in jedem Kunstwerk das Erlebnis der proletarischen Revolution suchen. Otto Friedrich Bollnow, der französische Gedichte Mallarmés in deutsche Prosa "übersetzt", um zur Idee des Kunstwerkes zu gelangen, steht der Dichtung ebenso fremd gegenüber wie Lukács in seinen dogmatischsten Augenblicken: um der Philosophie willen sind sich Ost und West gelegentlich durchaus einig in der Zerstörung der Dichtung.

Wie die Spaltung von Inhalt und Form, so ist auch der Begriff des Typischen beiden Perioden der Lukácsschen Ästhetik gemeinsam. In Lukács' idealistischer Periode ist das Typische jene Qualität, die das Schicksal des einzelnen und damit den individuell geprägten Helden des biographischen Romans zu philosophischer Universalität erhebt, indem sie das Konkrete mit dem Glanz des Allgemeinen durchtränkt: der individuelle Held gewinnt einzig dadurch diese Bedeutsamkeit, weil er der typische Repräsentant jenes Systems von Ideen und erlebten Ideen ist, das die Innen- und Aussenwelt des Romans regulativ bestimmt.⁴⁶ In der marxistischen Periode besitzt diese Bestimmung des Typus, die der Theorie des Romans (1920) entstammt, ihre unveränderte methodische Bedeutung: es ist genug, an Stelle von Idee und erlebte Idee die Begriffe der Geschichte und der erlebten Geschichte einzusetzen - den Hegelschen Geist also ra-

dikal zu historisieren -, um die idealistischen Kategorien für den Kommunismus zu nutzen. Im übrigen ist es kein Zufall, dass Lukács erst mit der Proklamation des Sozialistischen Realismus als offizieller Parteilehre (1932) seinen entscheidenden Augenblick als kommunistischer Literaturkritiker kommen sah. Solange der russische Kommunismus eine brillante Zahl von avantgardistischen Dichtergruppen oder die radikale proletarische Schriftstellerschule (RAPP) begünstigt hatte, bestand für Lukács mit seiner vom Geist der deutschen Klassik genährten Ästhetik kaum Hoffnung auf amtliche Förderung durch die Partei; im gleichen Augenblick aber, da die russische Diskussion den Begriff des Typus zutage förderte, war der Weg für Lukács überraschend frei. Die Moskauer Kunstdiskussionen (1932) blickten allerdings nicht - wie Lukács - auf den deutschen Idealismus zurück, sondern gingen von russischen Voraussetzungen aus, die sie in der radikalen Literaturkritik eines Belinskij, Dobroljubow und Pissarew fanden. Eben in diesen russischen Ansätzen aber hatte der Begriff des Typischen eine nicht geringe Rolle gespielt: Belinskij, der Hegel aus zweiter und dritter Hand kannte, beschäftigte sich mit dem Typischen ebenso wie seine Nachfolger. Die russische Beschäftigung mit dem Typischen war im Grunde ein Abglanz Hegelscher und junghegelianischer Theorien - eben deshalb war es für Lukács relativ einfach, mit der neuen Linie eines Sinnes zu sein und seine private Ästhetik, deren Ansätze er längst vor dem Stalinschen Diktat formuliert hatte, freimütig mit der neuen Lehre identisch zu erklären und die Moskauer Linie mit seinen den Hegelschen Quellen entlehnten Argumenten wirkungsvoll abzustützen.

Das dritte unveränderliche Element in Lukács' Ästhetik ist seine Konzeption der Literaturgeschichte als Dreitakt. Dieser Rhythmus weist offenbar zurück auf die Weltansicht der christlichen Romantik, wie sie etwa in Novalis dichterisch zutage tritt, und weiter auf mystisch gespeiste Quellen der Antike; Lukács säkularisiert die christlich-antike Vision des Weltganges zum Begriff einer rhythmischen Literaturentwicklung. In seiner idealistischen Epoche setzt der junge Lukács das Paradies mit dem vorplatonischen Griechenland gleich, deutet die

nachplatonische Epoche des gespaltenen Denkens als den Sündenfall der Menschheit und erhofft das Paradies Regained von einer unbestimmten, aber nahen Zukunft, wie sie sich schon im Wilhelm Meister, in den mystischen Romanen Dostojewskijs anzukündigen scheint. Der Marxist Lukács hält am gleichen Dreitakt als Grundstruktur seiner Literaturgeschichte fest. Nach wie vor ist Griechenland die Sphäre der ursprünglichen Seligkeit, während Sündenfall und Erlösung in neuer Kostümierung erscheinen. Der Teufel trägt nun den Frack des gierigen Textilfabrikanten: die Engel der neuen Erlösung wiederum die schmucklose Litewka politischer Kommissare. Folgenschwerer als diese neue Maskierung alter Begriffe sind für Lukács' Literaturgeschichte die verhängnisvollen blinden Flecken, die sich aus der Anwendung eines vorgefassten philosophischen Schemas auf den Rohstoff der Dichtung ergeben. Da die drei entscheidenden Höhepunkte literarischer Kunst a priori in Griechenland, in der deutschen Klassik und im zukünftigen Russland zu finden sind, erscheint die übrige Landschaft der Literatur als "wüstes Land", dessen Bild von der Philosophie, nicht aber von der Dichtung bestimmt wird. Eine gefährliche Atomisierung des literaturgeschichtlichen Stoffes tritt ein: Lukács kennt weder eine römische Dichtung noch eine Literatur des Mittelalters oder der Renaissance als selbständig künstlerischen Komplex; was immer zwischen die Gipfel fällt, wird rasch in die Kategorie der Vor- und Nachläufer geteilt, um die philosophische Gesamtkonzeption zu retten.

Lukács' Ästhetik der idealistischen wie der marxistischen Periode bleibt grundsätzlich bestimmt von den Tugenden und den Schwächen einer philosophisch-ideologischen Einstellung zum Kunstwerk. Sooft auch das einzelne Kunstwerk immer wieder in das Ganze der literaturgeschichtlichen Entwicklung zurücktritt und als geprägte Form verblasst, Lukács besticht doch immer wieder durch seine ausserordentliche Begabung, den philosophischen und sozialen Einblick in das Wesen der Geschichte und der Dichtung zu neuen Entdeckungen im dichterischen Text zu nutzen. Wenn auch seine politischen Urteile immer wieder irritieren; wenn er auch die deutsche, französische und russische Dichtung besser kennt als die englische und die ~~amerikanische~~; wenn ihm auch

Epos und Drama zugänglicher sind als die Struktur des lyrischen Gedichtes, Lukács' Bemühung ist reich an legitimen literarischen Einsichten. Seine Untersuchungen zum Roman Walter Scotts, seine Deutung der Zeitstruktur im Werk Tolstojs und Thomas Manns, seine scharfsinnigen Analysen zur Ästhetik Schillers und Mehrings sind echte Leistungen eines hartnäckig kritischen Geistes. Man wird gut daran tun, Lukács' Gesamtwerk, in dem sich eine der extremen Möglichkeiten moderner Literaturtheorie entfaltet, als Palimpsest zu lesen, hinter dessen roter Schrift die goldenen Lettern des deutschen philosophischen Idealismus immer wieder unauslöschlich hervorleuchten.

Anmerkungen

1. Georg Lukács, Die Theorie des Romans (Berlin, 1920), p. 12.
2. Ibid.
3. Ibid., p. 31.
4. Ibid., p. 20.
5. Ibid., p. 44.
6. Vgl. Die Theorie des Romans, pp. 65-68.
7. Ibid., p. 69.
8. Ibid.
9. Ibid., p. 70.
10. Ibid., p. 75.
11. Ibid., p. 95.
12. Georg Lukács zum 70. Geburtstag (Berlin, 1955), p. 228.
13. "Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer", Beiträge zur Geschichte der Ästhetik (Berlin, 1954), pp. 217-285.
14. "Franz Mehring", Beiträge zur Geschichte der Ästhetik (Berlin, 1954), pp. 318-403.
15. "Johannes R. Becher", Schicksalwende (Berlin, 1956), P. 230.
16. "Marx und das Problem des ideologischen Verfalls", Marx und Engels als Literaturhistoriker (Berlin, 1948), p. 163.

17. Ibid.
18. Ibid.
19. Ibid., p. 133.
20. "Objektive Dialektik und die Schranken des Idealismus", Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, p. 74.
21. "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, p. 205.
22. "Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten", Essays über Realismus (Berlin, 1948). p. 28.
23. Georg Lukács, Der historische Roman (Berlin, 1955), p. 309.
24. Ibid., p. 31.
25. Ibid.
26. "Es geht um den Realismus", Essays über Realismus, p. 153.
27. "Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten", Essays über Realismus, p. 33.
28. Ibid., p. 65.
29. "Balzac als Kritiker Stendhals", Balzac und der französische Realismus (Berlin, 1952), p. 76.
30. "Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten", Essays über Realismus, p. 57.
31. Der historische Roman, p. 136.
32. "Es geht um den Realismus", Essays über Realismus, p. 143.
33. Ibid., p. 155.
34. Der historische Roman, p. 106.
35. Ibid., p. 97.
36. Ibid., p. 98.
37. Ibid., p. 99.
38. "Schillers Theorie der modernen Literatur", Goethe und seine Zeit (Berlin, 1950), p. 143.
39. Ibid., pp. 123-135.
40. "Zur Ästhetik Schillers", Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, p. 84.
41. "Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik", Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, p. 299.

42. "Es geht um den Realismus", Essays über Realismus, p. 157.

43. Die Theorie des Romans, p. 101.

44. "Zur Ästhetik Schillers", Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, p. 42.

45. Der historische Roman, p. 191.

46. Die Theorie des Romans, p. 77.

L'ESTHÉTIQUE DU JEUNE LUKACS

On sait dans les milieux philosophiques que Georges Lukács prépare depuis plusieurs années son grand ouvrage sur l'esthétique qui doit, selon lui, couronner l'ensemble de son oeuvre. Une partie en a d'ailleurs déjà paru en Italie sous le titre: "Prolégomènes à une esthétique marxiste" (1). Ce n'est naturellement pas de ce travail que nous voulons parler aujourd'hui.

L'oeuvre de Lukács se divise en deux parties bien distinctes séparées par une longue période de silence entre 1927 et les années qui précèdent la dernière guerre mondiale. Ainsi, quelle qu'ait été l'évolution ultérieure de Lukács, les travaux publiés entre 1908 et 1926 constituent un groupe d'écrits relativement fermé à l'intérieur duquel l'attitude du philosophe a subi une évolution cohérente et compréhensible qui l'a amené du kantisme au marxisme orthodoxe. Ce sont les idées esthétiques de Lukács pendant cette période et notamment dans son premier livre allemand (2): "L'âme et les formes" (3) que nous proposons d'examiner aujourd'hui.

L'importance que gardera selon nous l'oeuvre du jeune Lukács dans l'histoire de la pensée occidentale reste en premier lieu attachée au fait d'avoir établi la jonction entre le structuralisme dont il était parti, et la pensée marxiste qu'il rejoignait par la suite.

Mais déjà "L'âme et les formes" se présente comme une synthèse entre un structuralisme plus ou moins phénoménologique et un kantisme tragique.

Car, au fond, et bien qu'à notre connaissance Lukács n'ait jamais admis l'influence explicite de la phénoménologie, il nous paraît évident que la position structuraliste qui do-

mine ses premiers écrits, s'explique en partie par l'influence, sinon directe, tout au moins implicite, des idées husserlinnes.

Ami de Lask, venant de l'École néo-kantienne de Heidelberg, laquelle s'orientait déjà vers les sciences humaines (par opposition au néo-kantisme de Marburg centré sur les sciences physiques et mathématiques), Lukàcs se trouvait dans un milieu intellectuel et universitaire en contact très étroit avec le groupe de Fribourg-en-Brisgau. On désignait d'ailleurs communément les penseurs de ces deux universités sous le vocable: École philosophique du sud-ouest allemand (Südwestdeutsche Schule).

Pour illustrer les contacts entre l'École néo-kantienne de Heidelberg et l'École phénoménologique de Fribourg, il suffit de rappeler que le célèbre article de Husserl: "La philosophie comme science rigoureuse", fut publié pour la première fois dans le "Logos", la revue des néokantiens de Heidelberg, ou bien que les deux premiers écrits de Heidegger sont puissamment influencés par Lask et que le second, "Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus", lui est explicitement dédié.

Or, le grand apport de la phénoménologie à la compréhension positive de la réalité humaine nous semble avoir été non pas la découverte, mais la thématization explicite de l'idée de structure et même si on ne se limite pas à Husserl, de l'idée de structure significative. Sans doute un phénoménologue de stricte obédience n'accepterait-il pas cette affirmation. Il faut donc souligner que nous la formulons dans une perspective scientifique et positive et non pas phénoménologique.

Il ne s'agit pas de savoir quelles sont les idées essentielles de la phénoménologie pour qui veut la comprendre en tant que système philosophique, mais de savoir ce qui, parmi les idées qu'elle a développées, reste valable dans une perspective dialectique, même si on refuse la phénoménologie en tant que position philosophique.

Sans doute, Lukàcs au moment où il écrivait "L'âme et les formes", n'était-il pas encore marxiste. Néanmoins, c'était

en esthéticien soucieux de comprendre les créations effectives et en penseur kantien qu'il élaborait son oeuvre. Il n'y a donc rien d'étonnant à le voir choisir (inconsciemment bien entendu), dans l'oeuvre de Husserl, non pas ce qui est le plus important pour la pensée phénoménologique, mais ce qu'il pouvait incorporer à ses propres pensées. Ce n'est pas non plus un hasard si ce choix s'est porté d'emblée sur l'idée de structure significative (qui a d'ailleurs donné naissance à la seule grande école scientifique, issue de la phénoménologie, la psychologie de la Gestalt).

Avec l'idée phénoménologique de structure significative, l'affinité de Lukàcs est d'ailleurs, à l'époque de "L'âme et les formes", bien plus grande qu'elle ne le sera jamais par la suite, car la phénoménologie se définit essentiellement par son caractère non génétique qui l'oppose à toute pensée dialectique. Or, le kantisme est lui aussi résolument non génétique. Il n'y a ainsi rien d'étonnant à voir réalisée dans le premier livre allemand de Lukàcs la synthèse entre une position résolument kantienne et un structuralisme non génétique d'inspiration, sinon directement, tout au moins indirectement husserlienne.

Encore faut-il ajouter que si la phénoménologie a, au ^{XX}^e siècle, rendu explicite l'idée de structure significative, celle-ci se trouvait déjà implicitement contenue dans la philosophie classique depuis Pascal et Kant jusqu'à Hegel et Marx.

Il reste qu'il y a une grande distance entre l'implicite et l'explicite et cela, même si parfois le concept est employé d'une manière plus efficace et plus opératoire par ceux qui s'en servent implicitement que par ceux qui en font la théorie.

En bref, ce qu'on pourrait appeler, selon les préférences, une des chances exceptionnelles ou un des mérites les plus importants de Lukàcs, a été de se trouver au début du siècle à la confluence de deux courants philosophiques: le kantisme dont il a retrouvé le sens authentique à travers les déformations néo-kantiennes, et la phénoménologie.

C'est ce qui lui a permis d'élaborer une oeuvre qui constitue incontestablement une étape importante dans le devenir de la philosophie occidentale.

Nous venons de dire que "L'âme et les formes" est un ouvrage rigoureusement kantien et pourtant le mot "rigoureuse-ment" est peut-être impropre dans la mesure où c'est un ouvrage d'essais dans le sens le plus strict du terme et où l'on pourrait se demander à juste titre dans quelle mesure un kantisme rigoureux est compatible avec l'idée même d'essai.

Dans la perspective tragique qui est celle de Lukàcs et qui correspond au sens authentique de la pensée kantienne, la vérité est en effet une, et toutes les autres formes de pensée ou d'expression sont, dans la mesure où elles en diffèrent, entièrement dépourvues de valeur.

L'essai, en revanche, est précisément une forme d'expression qui pose plutôt des questions qu'elle n'apporte de réponses et qui, surtout, lorsqu'il s'agit de ces dernières, les esquisse plutôt qu'elle ne les affirme.

C'est d'ailleurs Lukàcs lui-même qui, dans son ouvrage, en définit merveilleusement l'essence: l'essai, nous dit-il, est une forme intermédiaire entre la philosophie qui exprime une vision du monde sur le plan du concept, et la littérature qui est la création imaginaire d'un univers cohérent de personnages individuels et de relations particulières.

Apparenté à la philosophie puisqu'il s'exprime sur le plan conceptuel, l'essai reste une forme intermédiaire dans la mesure où il ne pose ses problèmes qu'à l'occasion d'une réalité particulière. Il est ainsi toujours un ouvrage à deux dimensions. Celle de l'objet sur lequel il porte et celle des problèmes qu'il pose. C'est un ouvrage écrit "à l'occasion de..." et il existe naturellement une relation à la fois complexe et nécessaire entre les problèmes et l'objet. Cela signifie que ce dernier a pour l'essayiste, et cela quelles que soient ses réserves, tout au moins par certains côtés, une valeur positive.

Le plan de l'ouvrage de Lukàcs était, par certains côtés, rigoureusement conforme à ses intentions kantiennes. Développant la vision tragique et le refus radical et authentique du monde qu'elle implique, dans le dernier chapitre de l'ouvrage, Lukàcs fait précéder celui-ci de l'analyse de plusieurs formes de refus qui lui paraissent en dernière instance inauthentiques et insuffisamment radicales.

En présentant cependant l'étude de ces formes inauthentiques de refus non pas comme une analyse théorique mais comme une série d'essais, en les prenant pour objet, en s'efforçant chaque fois de faire comprendre ce qu'elles avaient de partiellement, et notamment d'esthétiquement valable en tant que formes cohérentes d'expression de l'âme humaine, et surtout en faisant précéder l'ensemble par un "essai sur l'essai" tout aussi positif que le chapitre final consacré à la métaphysique de la tragédie, et cependant difficilement compatible avec celui-ci, Lukàcs introduisait, à l'intérieur de sa propre position kantienne, un élément qui la mettait en question et indiquait qu'il était déjà en train de la dépasser en s'orientant vers l'hégélianisme de son prochain ouvrage.

Mous venons de dire que l'esthétique du jeune Lukàcs est structuraliste en précisant cependant qu'il a évolué continuellement depuis le structuralisme statique et esthétique de "L'âme et les formes" et de la "Théorie du roman" jusqu'au structuralisme génétique et généralisé de "Histoire et conscience de classe" (4).

Aussi, lorsque nous nous proposons de dégager les lignes générales de cette esthétique, rencontrons-nous d'emblée un des problèmes méthodologiques les plus importants de l'histoire des idées, celui de savoir si une étude compréhensive de l'ouvrage d'un penseur ou d'un courant de pensée doit suivre l'ordre chronologique ou, inversement, comprendre le passé à la lumière de l'avenir.

Le positivisme a toujours défendu la première de ces positions et les arguments en sa faveur semblaient corroborés par le simple bon sens.

Lorsque nous étudions un ouvrage rien ne nous autorise à introduire dans cette étude autre chose que le contenu même du texte étudié, sa structure, son organisation interne et, si l'on n'est pas phénoménologue, les facteurs extérieurs de tous ordres, économiques, sociaux, intellectuels etc. qui ont pu agir sur la genèse de ce contenu et de cette structure.

Au fond, on pourrait dire que le déterminisme positiviste ou rationaliste explique la réalité par le passé alors que le structuralisme phénoménologique tend à l'expliquer en premier lieu et même exclusivement par le présent.

A l'encontre de l'un et de l'autre, la pensée dialectique, sans méconnaître l'importance du passé et du présent, voit néanmoins dans l'avenir le facteur le plus important de l'explication positive; et elle justifie cela par l'hypothèse d'un structuralisme génétique universel qui voit dans tout donné, passé ou présent, un ensemble de virtualités qui ne prendront leur véritable signification que par leur évolution ultérieure et leur insertion dans les structurations en cours et les structures dynamiques et relativement équilibrées qu'engendreront ces dernières. Malgré son immense admiration pour Darwin, Marx a nettement marqué cette différence lorsqu'il écrivit dans la préface à la "Introduction à la critique de l'économie politique" que "L'anatomie de l'homme est une clef pour l'anatomie du singe" (5).

Ce problème méthodologique se pose naturellement aussi dans notre étude. On peut en effet exposer les idées de "L'âme et les formes" sans aucune référence à "Histoire et conscience de classe". Il serait alors difficile, à la fois, de les fonder et de montrer leur importance dans le devenir de la pensée occidentale. C'est qu'une fois de plus, il faut se le rappeler, l'anatomie de l'homme est une clef pour l'anatomie du singe, et c'est à partir d' "Histoire et conscience de classe" qu'on saisit l'importance et la signification des ouvrages antérieurs.

L'idée essentielle de "L'âme et les formes", résumée d'ailleurs dans son titre, est que les valeurs spirituelles en général et littéraires et philosophiques en particulier, sont fondées dans l'existence d'un certain nombre de formes, de structures cohérentes qui permettent à l'âme humaine d'exprimer ses différentes possibilités.

Mais rien dans l'ouvrage ne nous indique encore sur quoi est fondé le privilège des formes cohérentes. (On voit, en revanche, clairement comment la véracité fonde, parmi ces

formes, le privilège de la vision tragique).

C'est dans "Histoire et conscience de classe" seulement que nous voyons la philosophie de l'histoire fondée sur le fait que l'homme est l'être qui tend à créer en permanence des structures cohérentes de plus en plus vastes de sorte que l'affirmation du privilège esthétique, philosophique, religieux etc. de ces structures découle naturellement du simple fait qu'il s'agit d'activités et de créations humaines.

Trois idées se révèlent ainsi étroitement liées l'une à l'autre:

1. L'homme est un être historique qui tend à donner une signification à sa vie;
2. L'histoire, création humaine, est significative et suppose la validité de la catégorie de progrès.
3. Les formes cohérentes de la création spirituelle constituent naturellement des formes privilégiées d'une activité à l'intérieur desquelles la cohérence est un des principaux critères de valeur.

Enfin une dernière idée proprement esthétique concerne la forme non pas en tant que structure cohérente constituant le contenu essentiel de l'oeuvre littéraire, mais la forme prise dans un sens beaucoup plus étroit comme modalité d'expression de ce contenu (6).

En effet, les différentes "formes" que Lukàcs analyse dans l'ouvrage, ont ceci de commun qu'elles expriment toutes, à l'exception de l'essai, un dépaysement, une rupture insurmontable entre l'homme et le monde; et Lukàcs rencontre pour chacune d'entre elles le problème proprement technique de la manière qui a permis au poète et à l'écrivain de construire une oeuvre unitaire à partir d'un contenu essentiellement dysharmonique.

C'est cette manière d'exprimer le contenu qu'on pourrait aussi appeler "forme" dans un sens plus étroit; et naturellement étant donné la différence entre les contenus, le caractère spécifique de chacune des dysharmonies dont l'expression est étudiée dans l'ouvrage, l'essayiste se trouve

chaque fois devant un problème particulier qui s'est posé à l'écrivain et que celui-ci a résolu d'une manière spécifique.

Nous ne saurions naturellement pas reprendre ici les différentes analyses contenues dans l'ouvrage. Il est cependant important de souligner que dès cette époque, Lukàcs a senti le relâchement, dans la société moderne, du lien entre le contenu de l'oeuvre et sa forme, relâchement dû au fait que le contenu tend, dans cette société, de plus en plus, sans transposition sur le plan de la création spirituelle, à se suffire dans sa forme brute, ce que les penseurs marxistes ont analysé comme une des conséquences du processus de réification.

Dans un langage qui s'inspire du Lukàcs de 1923, on doit dire que le développement de la production pour le marché entraîne nécessairement l'apparition d'une vie économique autonome (et de son corollaire, la science des faits économiques, l'économie politique), obéissant à ses propres lois, et qui est de plus en plus indépendante de tout processus éthique, intellectuel ou artistique.

La relation entre l'infra et la superstructure, entre la vie réelle des hommes et son expression spirituelle, devient ainsi beaucoup plus relâchée, et cela donne à l'ensemble des efforts individuels dans le domaine des superstructures un caractère à la fois plus vaste, plus expérimental et plus inauthentique.

Il y a une relation étroite entre le fait que notre société est devenue, sur le plan de la conscience, la société du musée imaginaire qui comprend et collectionne dans ses musées ou ses anthologies, toutes les formes d'expression depuis les plus primitives jusqu'aux plus récentes, y compris la littérature et la peinture des enfants et des aliénés, le fait qu'elle est, en même temps, la société des plus grandes audaces expérimentales sur les différents plans de la création esthétique et le fait qu'elle est, probablement, la société dans laquelle la véritable créativité est la plus faible et, en tout cas, la plus difficilement décelable faute d'un critère universellement admis.

C'est là une analyse que Lukàcs développera en 1923 et que les marxistes ultérieurs ont souvent reprise (7). Dès 1908, cependant alors qu'il était encore tout à fait étranger à la pensée marxiste, Lukàcs décrivait phénoménologiquement cette situation.

Après un long développement sur les rapports entre la forme et le contenu en général, il analysait ces rapports dans le monde moderne et terminait par un passage qui nous semble assez important pour être cité in extenso:

"On peut aussi poser le problème de la manière suivante: la richesse et la forme. A quoi peut-on et à quoi doit-on renoncer pour sauver la forme? Et doit-on nécessairement renoncer à quelque chose? Pourquoi? Peut-être parce que les formes ne sont pas nées de notre vie et parce que cette vie est si peu esthétique, parce qu'elle est devenue, par suite de son caractère anarchique, si faible et si impuissante, qu'elle n'est même approximativement capable de transformer, conformément à une nécessité propre, ce qui, dans les formes, est changeant et doit être changeant pour permettre la naissance d'un art vivant et authentique.

"De sorte qu'il ne saurait y avoir aujourd'hui que, soit une forme abstraite, résultant de la réflexion sur l'art, de la contemplation enthousiaste des grandes oeuvres du passé et de l'effort de comprendre leur mystère - mais cette forme abstraite ne saurait exprimer le caractère spécifique de notre vie, les richesses et les beautés qui, dans cette vie, sont liées au présent - soit une absence totale de forme, due au fait que tout ce qui agit ne le fait qu'à travers le vécu collectif immédiat et devient incompréhensible à l'instant même où cesse ce vécu collectif.

"Peut-être est-ce là le fondement, mais il est en tout cas certain qu'il y a là un conflit et tout aussi certain qu'il n'y a jamais eu de conflits analogues dans les époques de grande création. C'est pourquoi le lyrisme le plus personnel pouvait s'exprimer de manière immédiate dans les tragédies grecques et c'est pourquoi aucune richesse si grande fût-elle, n'aurait pu faire éclater les grandes compositions du Quattrocento et encore

moins, naturellement, les oeuvres plus anciennes. En bref, il y a aujourd'hui des oeuvres qui agissent par, et des oeuvres qui agissent malgré leur forme, et pour beaucoup d'entre elles, on se pose le problème (on devrait peut-être se le poser pour toutes) de savoir si elles contiennent encore quelque chose d'harmonieux.

"En d'autres termes, existe-t-il un style contemporain? Peut-il y avoir un tel style? Est-il possible de saisir quelque chose d'essentiel à travers les formes abstraites et de le saisir de manière telle, qu'on ne laisse s'échapper la totalité de la vie d'aujourd'hui? Est-il possible de fixer pour l'éternité les couleurs, les odeurs et le pollen de nos instants passagers, couleur, odeur et pollen qui, demain, n'existeront peut-être plus et d'exprimer en même temps ce qui en nous est essentiel et ne nous est peut-être même pas connu?" (8).

Après la "Théorie du roman" qui, tout en remplaçant les idées kantienne de "L'âme et les formes" par une pensée hégélienne, gardait les mêmes positions esthétiques et changeait seulement d'objet en abordant l'analyse des formes littéraires épiques, "Histoire et conscience de classe" paru en 1923 et qui vient d'être publié en français, abandonne la problématique proprement esthétique pour développer, pour la première fois au XX^e siècle, une interprétation du marxisme comme structuralisme génétique généralisé.

Dans l'histoire de la philosophie et des sciences sociales, ce livre marque une étape dans la mesure où l'introduction de la catégorie de totalité, l'affirmation de l'impossibilité de séparer les jugements de fait des jugements de valeur et surtout l'introduction dans les sciences sociales du principal concept opératoire de la pensée dialectique, celui de conscience possible (Zugerechnetes Bewusstsein), crée la possibilité d'une sociologie dialectique positive.

Naturellement, une telle vision d'ensemble implique, même si elle ne les développe pas explicitement, des conséquences esthétiques, et cela d'autant plus qu'il suffit pour les dégager de mettre en relation l'ancien concept de "forme" qui dominait

les ouvrages antérieurs de Lukàcs avec le structuralisme génétique de 1923 dominé par le concept de "conscience possible".

Ce dernier qui signifie le maximum d'adéquation à la réalité que saurait atteindre (tout en étant entendu qu'elle ne l'atteindra peut-être jamais) la conscience d'un groupe, sans que pour cela celui-ci soit amené à abandonner sa structure, se révèle en effet étroitement apparenté à l'ancien concept de forme de l'âme individuelle.

La "forme" avait jadis pour Lukàcs une valeur typique privilégiée, sans cependant que ce privilège soit justifié autrement que par un décret du critique, une sorte d'affirmation implicite que ce jugement de valeur était inséparable de la participation effective à la culture.

L'amour et la compréhension des formes, la reconnaissance de leur valeur humaine particulière était, en quelque sorte, ce qui caractérisait "les gens bien nés".

En 1923, la tendance à la cohérence est devenue pour Lukàcs quelque chose d'universel, la principale caractéristique (de toute réalité humaine. L'art, la philosophie, les grandes créations spirituelles en général se rallient ainsi aux processus sociaux d'ensemble. Elles deviennent des réalités humaines, privilégiées sans doute, mais de même nature que tous les autres phénomènes qui constituent la réalité sociale et historique.

Et par cela même, la perspective habituelle de la sociologie des superstructures se trouve à la fois maintenue et renversée. Maintenu, dans la mesure où la création esthétique, loin de se présenter comme un phénomène individuel, apparaît au contraire comme une manifestation du lien inséparable qui relie les consciences individuelles aux structures globales que nous appelons habituellement consciences collectives. Renversée, dans la mesure où l'oeuvre d'art, loin de refléter purement et simplement la conscience collective et d'être réductible à celle-ci (le schème habituel du marxisme vulgaire: "la superstructure n'est que..."), constitue au contraire un degré de cohérence unique vers lequel tendent, avec plus ou moins d'efficacité, les consciences des individus qui constituent le groupe.

Loin de traduire ce qu'ils disent et pensent réellement, l'oeuvre révèle ainsi aux membres du groupe ce "qu'ils pensaient sans le savoir"; elle est le point le plus avancé d'une cohérence vers laquelle tendent les consciences réelles des individus et comme telle, naturellement, unique et irremplaçable.

Il ne faut cependant pas oublier que l'oeuvre ne peut atteindre cette cohérence et avoir cette valeur exemplaire, que parce qu'elle est constituée par les catégories mentales dynamiques et collectives qui structurent la conscience du groupe, et déterminent une vocation dans laquelle l'artiste, l'écrivain ou le philosophe est simplement allé un peu plus loin que les autres hommes.

Dans cette perspective, le célèbre dilemme de l'individuel et du collectif qui a fait tant de mal aux sciences humaines se trouve entièrement dépassé.

L'oeuvre créatrice est non seulement l'oeuvre à la fois la plus individuelle et la plus sociale, mais encore elle est la plus individuelle parce qu'elle est la plus sociale et inversement. Elle se situe sans doute à l'avant-garde du groupe dont elle exprime la vision, mais il n'y a d'avant-garde qu'étroitement liée à l'ensemble du corps de l'armée.

Soulignons aussi que, par la place qu'elle assigne à l'art dans l'ensemble de la vie sociale, la pensée de Lukàcs est une synthèse des grandes esthétiques classiques de Kant et de Hegel.

Comme le premier, Lukàcs place la création esthétique au même niveau que les autres grandes activités créatrices de l'homme, la science, la philosophie, l'action refusant à la fois de la subordonner à la pensée comme l'avaient fait les pré-kantiens et plus tard à nouveau Hegel, et de lui accorder un privilège quelconque qui lui subordonnerait les autres activités créatrices comme l'ont fait les romantiques.

Comme Hegel cependant, il se refuse à réduire l'art à un élément essentiellement formel et abstrait, pour y voir une structure dynamique qui est toujours une synthèse entre un contenu variable et étroitement lié au devenir historique, et la forme la plus adéquate pour son expression.

En terminant cette étude, on permettra au sociologue de remarquer que, même du point de vue méthodologique, la valeur cognitive que présente respectivement l'étude du phénomène collectif proprement dit et celle de la création individuelle se trouve, dans cette perspective, totalement modifiée. Car, si l'on avait depuis longtemps cherché dans l'étude de la vie sociale des renseignements sur la genèse et la signification des oeuvres individuelles littéraires, artistiques, philosophiques, etc., la perspective lukàcsienne met en lumière le fait que l'on peut et l'on doit trouver aussi dans l'étude des grandes oeuvres des renseignements concernant la genèse et la signification des structures collectives.

C'est que, en esthétique, comme partout ailleurs, Lukàcs a été, au XX^e siècle, le premier penseur qui a de nouveau mis au centre de la pensée philosophique la catégorie de la totalité dont on ne saurait jamais suffisamment souligner le caractère opératoire et la fertilité scientifique.

FRANÇOIS FEJTÓ

GEORGES LUKACS ENTRE LE DOGMATISME ET LE RÉVISIONNISME

Le "révisionnisme", tel qu'il s'est manifesté dans les milieux intellectuels communistes entre 1956 et 1958, a eu, malgré toutes ses hésitations et incertitudes, un effet vivifiant sur la réflexion philosophique et notamment sur la philosophie politique. En cherchant à découvrir les sources théoriques de leurs précédentes aberrations, de leur déviation vers un dogmatisme amoral, plusieurs idéologues marxistes et non les moindres, en arrivèrent à s'interroger sur la nécessité de la subordination de la pensée (philosophique) au Parti qui en a fait tout simplement un instrument de sa propagande. N'est-ce pas dans cette subordination - dans ce "sacrifice d'intellect" librement consenti mais souvent et amèrement regretté - qu'il conviendrait de chercher la cause de l'enlisement du marxisme, de son arrêt en tant que mouvement de pensée libérateur et synthétisant?

Voilà en tout cas une idée qui a beaucoup hanté le philosophe hongrois Georges Lukács, dont le rôle dans le mouvement de "déstalinisation" mérite d'autant plus d'attention que de nombreux malentendus existent à son sujet. Le cas de Lukács est aussi intéressant parce qu'il montre - encore plus clairement que celui du philosophe est-allemand Ernst Bloch, personnalité plus effacée - combien il est difficile, sinon impossible, pour un philosophe marxiste, de n'être pas "révisionniste" même s'il est fermement décidé à ne point succomber à l'hérésie, même s'il est convaincu d'avoir évité ce terrifiant écueil.

Lukács a-t-il vraiment transgressé la limite qui sépare le marxisme antidogmatique du révisionnisme proprement dit? Pour les critiques orthodoxes, pour les "aparatchik" du

Parti, son hérésie ne fait aucun doute. Ainsi, la revue Voprosi Filosofii de Moscou (N° 10, 1958) - organe officiel des philosophes du Parti - accuse l'auteur de Histoire et conscience de classe "de s'être rallié en 1956, époque de sa participation au Cercle Petőfi, et plus tard, pendant le déchaînement de la contre-révolution en Hongrie, au nationalisme magyar, ce nationalisme dirigé contre l'Union Soviétique, qui avait pourtant libéré la Hongrie du joug fasciste".

Le jugement est sévère. Sur quoi se base-t-il? En premier lieu sur un exposé fait par Georges Lukács devant les étudiants de l'Université de Budapest en juin 1956 et ayant pour thème "l'esprit de parti dans la littérature". "Jetant de l'huile sur le feu, Georges Lukács déclara alors que les thèses de Lénine, formulées dans son article "L'organe du parti et la littérature du parti", ne concernaient que les journalistes de la presse du parti et nullement tous les artistes de la parole".¹ Pour ces derniers, Lukács réclamait, au nom de Lénine, une plus grande liberté d'expression. Le fait n'est pas sans gravité. Mais personne n'ignore que d'autres écrivains, par exemple Ilya Ehrenbourg, formulaient la même revendiction, sans être rejetés pour cela de la vie publique.

Une autre pièce de l'accusation contre Lukács s'appuie sur le texte d'une conférence qu'il avait prononcée en juin 1956 à l'Académie Politique du Parti Hongrois et qui, paru dans le N° de juin-juillet de Társadalmi Szemle de Budapest (revue théorique du Parti) fut traduit par la suite en allemand [Aufbau, sept 1956] et connut un grand succès dans tous les pays communistes. Ce texte présente déjà un aspect plus complexe. Nous y reviendrons².

Enfin, les orthodoxes reprochent à Lukács, membre du gouvernement Nagy d'octobre 1956, ainsi que de la direction du parti réorganisé à cette époque, d'avoir, en ces qualités, soutenu les efforts de Nagy, Losonczy, Szántó, Donáth pour "créer un parti marxiste nouveau, en rompant totalement avec les traditions du parti communiste". Ce qui n'est pas faux. Mais on oublie de mentionner à ce propos, qu'au sein du comité directeur d'octobre 1956, Lukács siégeait à côté de Janos Kadar

qui, lui, ne fut jamais inculpé pour ce fait. Il est vrai que Lukàcs n'a pas été inculpé non plus; sa déportation en Roumanie (novembre 1956-avril 1957) ne constitua qu'une "mesure administrative". Mais il importe de savoir que contrairement à Janos Kadar, Lukàcs s'était opposé, le 31 octobre 1956, à la dénonciation du Traité de Varsovie³.

Lukàcs n'avait donc jamais été ce "nationaliste enragé" que dénonçait notamment un de ses anciens disciples, Joseph Szigeti, en écrivant que "les nombreuses fautes politiques de Lukàcs, ainsi que ses erreurs en philosophie et en esthétique, sont la conséquence de sa capitulation devant les intérêts de classe de la bourgeoisie et de la petite-bourgeoisie" (Társadalmi Szemle, N° 2, 1958).

Lukàcs lui-même se défendit âprement contre l'accusation de révisionnisme; et dans la préface d'un ouvrage publié en Italie après l'insurrection, il souscrivait à la thèse des "orthodoxes" (ratifiée à la conférence internationale communiste de novembre 1957): "le révisionnisme est actuellement le danger principal"⁴. Il s'avoua "anti-dogmatique", mais non révisionniste.

On peut d'ailleurs penser que si, après l'écrasement de l'insurrection, Lukàcs avait consenti à se désolidariser publiquement d'Imre Nagy, s'il était allé jusqu'à procéder à une "autocritique" substantielle, ses idées n'auraient pas été jugées avec la même sévérité, pas plus que ses précédents livres n'auraient fait l'objet d'une condamnation rétroactive. L'un de ses censeurs les plus hargneux, Béla Fogarasi, le reconnut d'ailleurs au cours d'un exposé fait à l'Académie des Sciences hongroises⁵. "On nous demande, dit-il, pourquoi nous avons attendu si longtemps pour critiquer les idées de Lukàcs? Ma réponse est la suivante: nous avons toujours vu l'ambiguïté qui se manifeste à travers toute son oeuvre. Mais nous espérions qu'il finirait par se ranger au côté du marxisme-léninisme. Tant qu'il avait appartenu au camp marxiste, nous n'accordions pas trop d'importance à ses déviations théoriques et politico-littéraires. Même après 1956, nous attendions, espérant que ce vétéran du parti et du mouvement marxiste finirait par comprendre

qu'il avait fait fausse route. Hélas, nous nous sommes trompés."

Notons que, lorsque Fogarasi parle de l'ambiguïté de l'oeuvre de Lukàcs, pour une fois nous sommes d'accord avec lui. Toute son oeuvre se présente, en effet, comme une tentative sans cesse renouvelée en vue de concilier l'inspiration philosophique avec cette discipline du parti qu'à aucun prix Lukàcs ne voulait violer, - la dialectique, qu'il savait manier comme personne, avec la métaphysique matérialiste qu'il s'imposait à lui-même comme une camisole de force.

En fait, ce qui restera de Lukàcs comme oeuvre durable, après une vie de travail et de réflexion, c'est Histoire et conscience de classe⁶, premier chef d'oeuvre authentique de la philosophie marxiste - et, en même temps, son chant du cygne. Cet ouvrage remarquable est né d'une rencontre unique entre un hégélien génial et une Révolution apocalyptique, qui promettait de réaliser les aspirations les plus radicales de "dé-réification" de la société humaine. Rencontre exceptionnelle et brève, hélas, dès l'origine frappée de malentendus, surtout de la part du philosophe qui, emporté par son élan optimiste, attribua au prolétariat des dons rédempteurs surnaturels. Ainsi Histoire et conscience de classe est le fruit de la même "erreur de calcul" que Lénine avait également commise en croyant à l'imminence de la révolution allemande, de la Weltrevolution. Par là même, l'ouvrage de Lukàcs s'apparente aux poèmes volcaniques de Maïakovski, aux oeuvres des peintres expressionnistes, russes et allemands, des premières années de la Révolution. C'est un monument érigé en l'honneur des illusions révolutionnaires.

L'histoire réelle, comme Lukàcs en a fait l'expérience durant son long exil en Russie, alla moins vite et dans un autre sens que sa pensée dialectique, où l'ivresse hégélienne fusionnait avec le messianisme judéo-chrétien. Aussi la critique radicale de l'aliénation, formulée par Lukàcs, dépassa son but original, le capitalisme, pour atteindre la forme collectiviste de l'industrialisation. Confrontée avec la réalité soviétique de 1923, la "dialectique de plus en plus réifiée" des années de la N.E.P. puis des premiers Plans quinquennaux, la pensée de

Lukàcs apparut à l'auteur lui-même comme dangereusement utopique. Aussi ne tarda-t-il pas à accepter comme bien fondée - après celle de Lénine⁷ - la critique de Zinoviev qui lui reprocha également de n'être pas assez "concret"; et à partir de ce moment-là, il éprouva à l'égard de son propre élan philosophique une méfiance, une honte inexpugnables.

On le comprend; car pour un marxiste formé par Hegel, le seul critère de la réussite philosophique est "la saisie du monde réel, tel qu'il doit être, la réconciliation avec la réalité méprisée"⁸. Lukàcs était pénétré jusqu'à la moelle de ce respect hégélien pour ce qui est (contrairement à ce qui devrait être), du respect pour les "hommes d'affaires, ingénieurs de l'Univers", admirés par Hegel, parce qu'ils "savent ce qui est nécessaire". Lénine et ses compagnons étaient incontestablement des "hommes d'affaires" de cette espèce. Ils savaient ce qui était nécessaire, et le faisaient. Si donc l'élan philosophique portait Lukàcs à s'opposer à leur interprétation du réel - et par là même à leur action - c'est que son élan était mauvais.

Ainsi, l'accueil hostile fait à son Histoire et conscience de classe confirma Lukàcs dans ce sentiment de culpabilité de bourgeois que l'on trouve, dès 1919, à l'origine de son "culte du Prolétaire". Fils d'un banquier, ayant reçu une éducation privilégiée, ayant fréquenté les salons intellectuels les plus exclusifs de Budapest, de Vienne, de Berlin - Lukàcs n'osa jamais protester, lorsqu'on lui faisait grief de son origine "peu prolétarienne", en expliquant par cette origine même l'inspiration "idéaliste" de la plupart des ses écrits. Au contraire, c'est dans un esprit de pénitence qu'il se prêta durant toute sa vie aux brutalités d'adversaires (le plus souvent eux-mêmes bourgeois d'origine, mais médiocres) qui avaient trouvé un cruel plaisir à humilier et à torturer le seul philosophe authentique qu'ils possédaient. Mais en subissant leurs sévices, Lukàcs fut surtout la victime de sa propre impuissance à distinguer dans sa réflexion l'élément "bourgeois" et l'élément purement "philosophique". C'est sa peur de manquer (en raison de son origine) le rendez-vous avec le "réel", le "concret historique", sa peur de ne pas être en règle avec l'His-

toire - cette Police suprême - qui le poussa à s'incliner devant le réalisme pourtant si naïf, si peu révolutionnaire, de l'auteur du Matérialisme et empiriocriticisme.

Ainsi, au lieu de tirer des conclusions philosophiques de l'échec de la synthèse qu'il avait essayée dans Histoire et conscience de classe, Lukàcs décida de soumettre désormais son élan - de soumettre la Philosophie qui sourdait en lui - à l'"instance suprême": le Parti, incarnation de l'unité de la théorie et de la pratique. C'est pour être fidèle au seul "universel concret" qu'il connaissait, que Lukàcs renonça à sa vocation première, à sa responsabilité de philosophe, à sa mission, qui aurait pu être, vu son immense talent, de mener jusqu'au bout le mouvement radicalement libérateur, existentiel, commencé par le jeune Hegel, poursuivi par le Marx des Thèses sur Feuerbach, par le jeune Lukàcs, par Husserl, Heidegger, pour ne nommer que ceux-ci. C'est pour n'avoir pas compris le sens réel de la Révolution russe d'octobre 1917 (après avoir salué dans cette révolution l'avènement de l'Absolu, il n'a pas eu le courage de découvrir son caractère relatif et, somme toute, marginal) que Lukàcs saborda sa dialectique en tentant tout au plus d'en sauver et conserver quelques concepts opératoires. Pourvu de tout ce qu'il faut pour faire un vrai philosophe (sauf sans doute le caractère), il n'aura été que l'illustration de l'échec d'une réflexion qui, au lieu d'affronter, de provoquer le réel, de se briser contre lui s'il le faut, s'incline devant lui et le vénère comme une idole.

C'est dans ce culte abstrait du réel que réside la clef de la sujétion de Lukàcs à l'égard des grands-prêtres staliniens, devenus ses directeurs de conscience et ses tortionnaires. Il est vrai que souvent la pénitence que lui imposaient ces derniers (dans ce purgatoire où il s'était fourré lui-même) allait beaucoup trop loin, en menaçant de lui enlever ce "minimum vital" d'honnêteté intellectuelle sans lequel l'exercice du métier - même celui de philosophe assermenté - serait devenu dérisoire et complètement inefficace. Ainsi, lorsque, ne pouvant guère s'identifier - malgré tant d'efforts - à la "culture" de l'époque stalinienne, az matérialisme pri-

maire de ses philosophes, au "Proletkult", au réalisme socialiste, Lukàcs s'orienta vers quelques "grands moments" de l'histoire de la civilisation européenne - Goethe, Hölderlin, Balzac, Thomas Mann - afin de les annexer au marxisme, ses critiques "dogmatiques" dénonçaient son "évasion" et l'accusaient de sympathies envers cette pensée "bourgeoise" que pourtant Lukàcs ne cessait de poursuivre avec un dépit amoureux.

. Le malheureux philosophe eut beau dépenser tout un trésor d'inventions pour rendre sa pensée plus conforme aux exigences de Lénine, en pratiquant une "analyse plus concrète des situations historiques": ce faisant, il perdit sur les deux tableaux. Son projet d'expliquer l'idée ou l'oeuvre d'art par le "moment historique", par la "situation concrète", le conduisit - lui, l'esprit si subtil - à des simplifications historicistes parfois monstrueuses, qui le rendirent ridicule en Occident, tout en suscitant des remarques ironiques chez les sectaires de l'Est. C'est ce qui lui arriva par exemple lorsqu'il définit, dans son livre le plus pénible, le plus stalinien, La destruction de la raison⁹, "la ligne de développement de la culture allemande comme allant de Goethe par Schopenhauer, Wagner, Nietzsche jusqu'à Hitler". "Comment la plume de Lukàcs a-t-elle pu tracer de telles folies?", s'écriera à ce propos l'éditorialiste de Voprosi Filosofii. Notons cependant que ce cri d'indignation, en somme justifié, ne fut poussé qu'en 1959, car à l'époque de la publication de l'ouvrage, en 1954, personne n'eut l'idée en U.R.S.S. de protester contre la "folie" de Lukàcs. Ni même de lui reprocher d'avoir "faussé la ligne de développement de la culture allemande", sous l'influence du nationalisme magyar! Bien sûr, ce n'est point la "haine de l'Allemand" qui avait fait dévier la plume de Lukàcs (celui-ci a toujours été attaché à la culture allemande plus qu'à la culture hongroise qu'il connaissait beaucoup moins), mais sa servitude à l'égard du dogmatisme contre lequel, certes, il se révoltait intérieurement mais auquel il n'a pas cessé de faire des concessions souvent maladroites. Et c'est en voulant à tout prix se laver de l'accusation d'idéalisme qu'il s'adonnait au sociologisme le plus "idéaliste" - c'est-à-dire le plus irréal, le plus à prioriste qui soit.

A ce propos, nous renvoyons le lecteur à la très juste critique, faite par Sartre, des appréciations de Lukàcs sur l'existentialisme et notamment sur Heidegger, qu'il n'hésita pas de qualifier d' "activiste nazi". "Quel beau roman", dit Sartre, "Lukàcs a les instruments pour comprendre Heidegger mais il ne le comprendra pas car il faudrait le lire... Et cela, il n'y a plus un marxiste à ma connaissance qui en soit encore capable"¹⁰.

Pour ce qui est de l'existentialisme de Sartre (pour qui Lukàcs a toujours éprouvé une certaine sympathie), il tenta d'expliquer le caractère "plus progressiste" de cette philosophie par l'esprit de la Résistance qui transforma beaucoup d'intellectuels "petits-bourgeois" en compagnons de route du communisme. Mais Sartre remarqua à ce propos qu'il avait formé sa "méthode" dès avant la seconde guerre mondiale. Son existentialisme n'avait donc rien à faire avec l'anti-nazisme; ainsi toute l'explication très docte, très concrète, très "marxiste" de Lukàcs, tombait dans le vide. Et ce qui est le plus poignant dans cette affaire, c'est qu'elle avait exposé Lukàcs - une fois de plus - aux attaques de ses censeurs sectaires qui lui firent grief "d'avoir tenté d'excuser et de justifier l'ignoble idéalisme contre-révolutionnaire" de Sartre, "en lui attribuant, faussement, des attaches avec la Résistance française..."¹¹.

Le fait est que, malgré son goût évident pour l'auto-humiliation, Lukàcs ne pardonna pas aux sectaires de l'avoir poussé, étape par étape, vers la dégradation totale. Il prit sa revanche aussitôt que le XX^e Congrès du P.C. russe eut laissé entrevoir la possibilité d'une "humanisation" du marxisme, en dénonçant avec une violence chez lui sans précédent les méfaits du dogmatisme. En même temps, il justifiait son antidogmatisme par une nouvelle analyse - très lukàcsienne - de la "situation historique". C'est cette analyse-là qui se trouve consignée dans sa conférence sur la "Lutte du progrès et de la réaction dans la culture contemporaine", à laquelle nous avons déjà fait allusion plus haut.

Voilà ce que Lukàcs y disait en substance: Le monde entre dans l'ère de la coexistence. C'est la possibilité de la

possibilité de la coexistence qui détermine en premier lieu la situation actuelle et par conséquent, la stratégie communiste de cette période. Certes, l'antagonisme fondamental entre le socialisme et le capitalisme demeure. Mais cet antagonisme a existé aussi entre 1940-1944, ce qui n'a point empêché l'éclatement du conflit mondial, non entre puissances socialistes et communistes, mais entre fascistes et anti-fascistes. A notre époque, nous assistons à une nouvelle et semblable "médiatisation" de l'antagonisme de fond: la lutte se déroule désormais non entre capitalistes et socialistes, mais entre partisans et adversaires de la coexistence, partisans du progrès et réactionnaires. Or cette situation nuancée implique, selon Lukàcs, la nécessité de nouveaux contacts, de dialogues féconds, des alignements et des coalitions possibles entre marxistes et "marxisant", marxistes et progressistes anti-marxistes. En principe, les marxistes n'ont rien à craindre de tels dialogues. Ne possèdent-ils pas, selon Sartre lui-même, "la seule philosophie qui puisse réellement saisir la complexité de l'être humain"?

Enhardi par le rapport de Khrouchtchev et les propos de Mikoyan au XX^e Congrès, Lukàcs proclama alors que seuls les "sectaires ignorants et par conséquent défaitistes" craignent la libre confrontation avec les théologiens catholiques ou des existentialistes. Quant aux "vrais" marxistes, ils doivent, sans être qualifiés pour cela d' "objectivistes", dialoguer, s'exercer à la "critique immanente", c'est-à-dire chercher à comprendre l'adversaire; ils doivent renoncer à la pratique qui consiste à expliquer toute pensée non-marxiste, idéaliste, spiritualiste, par la situation de classe du penseur... ou à établir (comme Lukàcs l'avait fait lui-même, dans son auto-critique de 1934) un rapport inévitable entre l'idéalisme philosophique et la réaction politique¹². A ce propos Lukàcs cite l'exemple de Karl Barth et de ses disciples qui, dans leurs écrits théologiques, se réclament "d'un philosophe bourgeois archi-réactionnaire, le Danois Kierkegaard" (sic) mais, par ailleurs, se sont courageusement opposés au nazisme et ont plus récemment pris une part active au Mouvement de la paix.

Lukàcs en vient donc à formuler l'exigence d'un marxisme plus ouvert, plus souple. En cela il rejoint Sartre. Ou plutôt, pour tenir compte de la chronologie, l'interrogation de Sartre sur le marxisme - imprimée en 1957 - a rejoint les idées exprimées précédemment par Lukàcs.

Cet accord entre Lukàcs et Sartre, par ailleurs si divergents, résulte, pense-je, d'une affinité fondamentale entre les deux esprits. Venant de Hegel qu'ils ont tous les deux bien assimilé, ayant en horreur les "idéaux", refusant catégoriquement toute réconciliation avec le Transcendant, Lukàcs et Sartre - bien qu'à des moments historiques différents - recurent la même révélation de la "réalité du marxisme"¹³, du "concret absolu" incarné dans le Prolétariat et son Parti. Chez les deux philosophes, l'expérience politique a pris un caractère nettement religieux; c'est pourquoi leur foi a résisté victorieusement aux doutes suscités par les faits. Même si l'un comme l'autre finit par constater que "le marxisme était arrêté", qu'il était transformé en "savoir pur et figé", en "arme de la guerre froide", ils continuèrent à lui faire confiance car (ne serait-ce que virtuellement) le marxisme, à leurs yeux, participe à l'Absolu, il transcende la réalité quotidienne.

Theologiam expellas furca...

Certes, il y a eu la Terreur, fait massif, indigent. Lukàcs avait physiquement subi la Terreur de Staline, de Ràkosi. Et durant toute sa vie, la liberté n'a cessé de le hanter comme une nostalgie, un remords. Ce n'est pas lui qui ignore le mot de Hegel: l'essence de l'esprit, c'est-à-dire de l'homme, est la liberté. L'humanisme et le goût de la liberté ne sont-ils pas des synonymes? Et quoi de plus réfractaire, de plus hostile, à la "totalité" vivante, au Tout des grandes structures organiques, que le matérialisme totalitaire? Lukàcs le savait. On le sentait tourmenté par l'idée que le marxisme est peu de chose s'il n'est pas l'instrument du "déploiement de toutes les virtualités de l'homme" (Hegel), une praxis subordonnée à l'idée prométhéenne de la libération permanente. Mais il continua à résister, opiniâtrement, aux tentations de la liberté, absolue, utopique, en se bornant à plaider, auprès des bureau-

crates du Parti, la cause de la tolérance, du libéralisme, comme correspondant à une tactique - en fin de compte plus rentable que la terreur. "En édifiant le socialisme de manière plus humaine, nous servirons plus efficacement son triomphe international", déclara-t-il.

L'accent, et c'est là important, reste chez Lukàcs, comme chez les orthodoxes, posé sur l'efficacité. Ce qu'il reprochait publiquement aux "dogmatiques", même à ce moment pathétique, ce n'était pas d'avoir abouti, au nom du principe de la dictature du prolétariat, à un relativisme moral, à un nihilisme complet; mais seulement d'avoir appliqué les "vérités d'une époque révolutionnaire révolue, aux problèmes tout différents posés par une autre époque révolutionnaire". Ainsi le terme "vérité" restait dans l'esprit de Lukàcs lié aux nécessités stratégiques du Parti. Tout ce qu'il demandait c'est qu'on élaborât une conception de ces nécessités plus nuancée, plus adaptée aux circonstances actuelles.

Ainsi, à "l'esprit de parti" étriqué des sectaires, Lukàcs n'a opposé qu'un esprit de parti un peu plus généreux. Il recommanda en esthétique que l'on jugeât désormais "les ouvrages impartialement du point de vue de la coexistence". L'impartialité en elle-même serait suspecte (d'objectivisme). C'est la coexistence (utile au mouvement communiste) qui la justifie. Elle permet d'annexer Hemingway, Sartre... et jusqu'aux chrétiens progressistes, au camp marxiste. C'est tout. C'est peu.

Or la tragédie de Lukàcs est que même ce peu fut considéré comme excessif par les dirigeants du Parti (et non seulement par les plus dogmatiques d'entre eux). Malgré leur optimisme affiché, ces derniers craignent les effets du dialogue, comme s'ils n'étaient pas tout à fait convaincus de la supériorité du marxisme (tel qu'il est, tel qu'on le pratique, non tel qu'il devrait être selon Sartre ou Lukàcs) sur les courants d'idées occidentaux¹⁴. Pour eux, l'idéologie est avant tout un acte de Foi dans le Parti et un refus du reste. Maintenir la pureté de la doctrine communiste en tant que justification de cette foi, telle est, selon les officiels, la vraie

mission des idéologues marxistes, même à l'époque de la co-existence - surtout à cette époque. Et du strict point de vue de l'efficacité, il se peut qu'ils aient eu raison contre de Lukàcs de 1956, comme autrefois Lénine, Boukharine et Zinoviev avaient eu raison contre l'auteur de Histoire et conscience de classe. Le parti risque moins (dans l'immédiat) en se dissimulant derrière un "savoir pur et figé", il risque moins en sacrifiant la philosophie, qu'en encourageant, en approuvant le "libre devenir de la vérité".

D'autant plus que Lukàcs lui-même ne se décide pas à se prononcer clairement en faveur de ce devenir. Il n'a pas mis en question le marxisme, ni même le léninisme. Il n'a pas repensé le matérialisme dialectique, il n'a pas rejeté, comme on le lui reproche injustement, la dictature du prolétariat. Il n'a pas répudié la conception soviétique de l'internationalisme prolétarien. Par conséquent, en le qualifiant de révisionniste, on lui a fait et continue à lui faire un procès d'intention, - car lui, il est resté fidèle, pour l'essentiel, à ce qu'il a toujours été depuis 1923.

Si le révisionnisme est, comme nous le pensons, un effort conscient pour approfondir le marxisme, pour faire éclater ses contradictions et pousser au-delà, Lukàcs n'est pas un révisionniste. Il n'est, en tout cas, pas plus révisionniste que n'importe quel autre marxiste, qui essaie de créer dans n'importe quel domaine, en voulant rester rigoureusement dans les limites autorisées. Est-ce leur faute si ces limites sont si étroites qu'il est impossible de ne pas les franchir, de ne pas dévier à moins qu'on ne s'arrête?¹⁵

Mais d'autre part, le révisionnisme ne serait pas le "danger principal" pour les communistes, s'il ne se trouvait pas "intra muros", au coeur de la "méthode", dans l'esprit et le coeur des marxistes. Il est la spontanéité refoulée du marxisme, sa force motrice, sa dialectique. Il est sa mort et la seule promesse de sa renaissance.

1. Vestnik Moskovskogo universiteta, Série Histoire et philosophie, Moscou, N° 3, 1959. Il est à noter qu'en 1956 les idées de Lukàcs avaient été chaleureusement approuvées par les philosophes soviétiques. Cf. à ce propos les N° 4 et 5 de Voprossi Filosofii, 1956.

2. Il est permis de penser que Társadalmi Szemle n'a pas publié le texte complet de la conférence de Lukàcs. En effet un des critiques "orthodoxes" de celui-ci, Endre Kalman, se référa au cours d'une intervention à la V^e Conférence Internationale des Instituts de marxisme-léninisme sur le révisionisme (Bucarest, du 25 août au 2 septembre 1959 - voir compte rendu dans la Nouvelle Revue Internationale, janvier 1960, page 104), à des passages de la conférence de Lukàcs qui ne figurent pas dans la revue hongroise. Lukàcs aurait fait allusion aux luttes de tendance qui avaient déchiré le P.C. hongrois, notamment entre 1929 et 1937: il y eut selon lui, "la ligne sectaire représentée par Béla Kun, et la ligne anti-sectaire (la sienne), qui remonte à Eugène Landler et dont Imre Nagy aurait été, selon Lukàcs, le continuateur". En réalité on connaît peu le rôle joué par Lukàcs, dans ces luttes qui aboutirent à la "liquidation" de Béla Kun par le N.K.V.D.: Michel Károlyi m'a raconté que lors d'un de ses séjours à Moscou (en 1935) Lukàcs se trouvait "momentanément" emprisonné; il est possible qu'il ait sympathisé plutôt avec l'aile "modérée" du Parti en exil qu'avec le clan majoritaire de Béla Kun qui, se souciant bien peu des réalités hongroises, avait préconisé dans son programme de 1929 "la conquête immédiate de la dictature du prolétariat" et proclamait la social-démocratie "ennemie principale", politique que le VII^e Congrès de l'Internationale communiste désavoua par la suite.

3. Cf. sur l'attitude de Lukàcs pendant l'insur-

rection, le "Journal d'une révolution" de l'ancien rédacteur en chef de Nova Kultura V. Woroszyński (trad. fr. dans le N° spécial de France-Observateur, "La tragédie hongroise", déc. 1956).

4. G. Lukàcs: Il significato attuale del realismo critico (Einaudi, 1957, p. 8).

5. Compte rendu dans Népszabadság du 23 oct. 1958.

6. Voir la traduction intégrale parue comme premier volume de la collection "Arguments", aux Editions de Minuit, avec une préface de K. Axelos.

7. I. Lénine: OEuvres (t. 31. p. 142, Ed. Russe).

8. Hegel: Introduction à la leçon sur la philosophie de l'Histoire, Paris, 1946, pp. 43-44.

9. Traduction française en deux volumes, Arche, Paris.

10. "Questions de méthode". Temps Modernes, sept. 1957, p. 364.

11. Társadalmi Szemle, juillet-août 1956, p. 82.

12. Je suis convaincu que dans le domaine intellectuel le fond de l'idéalisme est identique avec le fond de la contre-révolution fasciste et de ses complices, les social-fascistes." (Lukàcs dans Unter dem Banner des Marxismus, juillet-août 1934). Cf. Morris Watnick: "Georges Lukàcs or Aesthetics and Communism", dans Soviet Survey, janvier-mars 1958. Notons que dans son dernier grand ouvrage publié avant l'insurrection de 1956, La destruction de la raison, Lukàcs manifeste un sectarisme simplificateur non moins virulent, par exemple en affirmant que "la Sémantique et le néo-machinisme satisfont aux exigences idéologiques de l'impérialisme américain d'aujourd'hui", ce qui est absurde. (Ed. fr., t. II. p. 326). Il reste cependant que, pour un certain nombre de disciples de Lukàcs, les analyses sectaires du Maître révélaient l'existence de nouveaux courants idéologiques mondiaux, comme le souligne le philosophe exilé Tibor Hanak, dans une étude de Uj Látóhatár (janvier 1960). Peut-être malgré lui, Lukàcs fut un réveilleur de curiosité intellectuelle, un informateur qui invitait à l'aventure philosophique.

13. I. Sartre: "Questions de Méthode", op. cit. p. 349.

14. I. Selon un critique hongrois de Lukàcs, Endre Kalman, l'interprétation lukàcsienne de la notion de "l'esprit du parti"... "équivalant en réalité à l'abandon de la conception léniniste de l'esprit de parti au profit de l'objectivisme bourgeois, à une capitulation devant les conceptions bourgeoises et petites-bourgeoises" (Nouvelle Revue Internationale, janvier 1960, p. 105).

15. Cf. sur les progrès de la philosophie soviétique, réalisés malgré l'étroitesse de ces limites, l'étude de Joseph M. Bochenski: "Philosophy-Studies", dans Soviet Survey, janvier-mars 1960. Signalons d'autre part l'intéressante étude sur le révisionnisme social-démocrate, de C.A.R., Crossland: "The future of the Left" dans Encounter, mars 1960.

KOMMUNISTISCHE DISKUSSIONEN UM GEORG LUKÁCS

Für die kommunistische Ideologie erfüllt Georg Lukács nolens volens die Funktion eines Ferments. Manche Gärungsvorgänge im Kulturleben der Ostblockstaaten haben ihren Anstoss, zumindest aber Ausdruck und Weiterführung von ihm erhalten. Er brachte mit seinen Lehren die "philosophische Front" sowohl in Ungarn als auch in anderen Ländern oft in Bewegung. Die Vertreter des jeweiligen Parteistandpunktes aber bemerkten in der Regel die Neuheit seiner literarischen und philosophischen Thesen erst im Spiegel der Politik; d.h. wenn Lukács in politischen Fragen von der Parteilinie abwich, wurden auch seine philosophischen Lehren angegriffen.

Der heute 76jährige Ästhetiker und Literaturhistoriker begann seine Laufbahn mit einer Auflehnung gegen die bürgerliche Lebensstimmung der K.u.K.-Zeit. Sein Radikalismus richtete sich sowohl gegen die damals herrschende Gesellschaftsordnung, als auch gegen die Weltauffassung. Sein kritisches Denken lehnte sich an die philosophischen und literarischen Traditionen Deutschlands an. 1912 lernte er Max Weber kennen, der ihm den Weg der Ideologiekritik und Wissenssoziologie zeigte. Am Ende des Ersten Weltkrieges trat Lukács auf das Feld der aktiven Politik, und es vollzog sich in ihm die Wandlung vom Ideologiekritiker zur Vorkämpfer einer Ideologie, nämlich der marxistischen. Seit 1918 ist Lukács Mitglied der kommunistischen Partei Ungarns und war während der Räterepublik Volkskommissar für das Unterrichtswesen. Nach der Niederwerfung der kommunistischen Revolution emigrierte er nach Wien, später nach Berlin und schliesslich nach Moskau, wo er zum Mitarbeiter des Marx-Engels-Lenin-Institutes und des Philosophischen Institutes der Akademie der Wissenschaften der UdSSR

wurde. Gleichzeitig war er Redaktionsmitglied der Zeitschrift "Internationale Literatur - Deutsche Blätter". 1945 kehrte Lukács nach Ungarn zurück und wurde Professor für Ästhetik und Kulturphilosophie an der Universität Budapest.

Lukács ist zweifellos einer der bedeutendsten westlich orientierten kommunistischen Ideologen. Er besitzt eine umfassende humanistische Bildung deutscher Prägung, und seine Ideen wirkten befruchtend auf das europäische Geistesleben, besonders im ersten Drittel unseres Jahrhunderts. Von seinen zahlreichen literaturhistorischen und philosophischen Werken erregten vor allem "Die Seele und die Formen" (1911), "Die Theorie des Romans" (1920), "Geschichte und Klassenbewusstsein" (1923) und "Goethe und seine Zeit" (1947) auch in der westlichen Welt grosses Aufsehen.

Innerhalb des marxistischen Lagers fanden die wichtigsten Diskussionen um Georg Lukács in den Jahren 1928, 1949 und 1958 statt.

Der Verlauf der Diskussionen

Ende 1928 entwickelte Lukács in den sogenannten Blum-Thesen die Auffassung, dass für die Arbeiterklasse und Bauernschaft in Ungarn die demokratische Umwandlung die vorrangigste Aufgabe sei, nicht aber die Errichtung der proletarischen Diktatur. Die Parteileitung verwarf - gemäss den Traditionen des Dogmatikers Béla Kun - die Blum-Thesen als eine Rechtsabweichung und zwang Lukács zur Selbstkritik. Seitdem verfolgen die linientreuen Aktivisten das Wirken Lukács' mit Misstrauen, registrieren seine Äusserungen und enthüllen seine "demokratischen Illusionen" - wenn die Parteiinteressen dies gerade für besonders angebracht erscheinen lassen.

Dies war auch der Fall im Jahre 1949. Lukács veröffentlichte 1947 seine zwei Bücher, "Irodalom és demokrácia" (Literatur und Demokratie) und "A polgári filozófia válsága" (Die Krise der bürgerlichen Philosophie). Zunächst wurden seine Lehren bei der Parteileitung nicht negativ aufgenommen. Als aber die zweite Auflage seiner Bücher erschien, schlug die Partei-

führung angesichts der internationalen (Tito) und innenpolitischen (Rajk) Spannungen mit grosser Schärfe zu. Es hiess nun, Lukács' Werke seien wohl in der vorvolksdemokratischen Phase gültig gewesen, nicht aber nach dem - wie Rákosi sagte - "Wendejahr" von 1948. László Rudas, Rektor der Karl-Marx-Universität, Márton Horváth, der Redakteur des zentralen Parteiorgans "Szabad Nép" (Freies Volk) und József Révai, Mitglied des ZK der Partei - um nur die bedeutendsten stalinistischen Ideologen zu nennen - griffen ihn nach dem Vorbild Shdanows an. Das Hauptziel der Angriffe bildete wiederum die demokratische und tolerante Haltung Lukács'. Er vertrat nämlich den Standpunkt, die demokratische Phase von drei Jahren (1945-1948) sei für Ungarn eine zu kurze Spanne Zeit für die Schaffung der unerlässlichen wirtschaftlichen und ideologischen Vorbedingungen zur Errichtung der Diktatur des Proletariats und der Kollektivwirtschaft, und deshalb könnten diese Ziele nicht ohne grössere Erschütterungen erreicht werden. Dass er aber den Sozialismus als Ziel aufgegeben und den Kampf gegen den Kapitalismus über dem Kampf gegen den Faschismus vergessen habe - wie Horváth und Révai behaupteten (Szabad Nép, 25.12.49 und J. Révai in: Literarische Studien, Ostberlin 1956, S. 234) - entspricht nicht den Tatsachen.

Zum Gegenstand solch einseitiger Diskussionen wurden ausser den politischen auch die literaturhistorischen Ansichten Georg Lukács'. In dieser Hinsicht stellte man zunächst folgendes fest: Lukács schätze den "bürgerlichen Realismus" höher ein als den sozialistischen Realismus und die Sowjetliteratur; er halte es für möglich, dass eine auf wirtschaftlich höherer Stufe stehende Gesellschaft über eine minderwertigere Literatur, Kunst, Philosophie usw. verfüge als eine Gesellschaft, die auf wirtschaftlich niedrigerer Stufe stehe; Lukács verdrehe den Sinn der Parteilichkeit der Literatur, indem er auf Engels zurückgreife und unter Parteilichkeit nur politische Tendenzliteratur verstehe. Lukács sah sich genötigt, "Selbstkritik" zu üben.

In den nun folgenden Jahren enthielt er sich selbständiger politischer Äusserungen und veröffentlichte auffallend wenig. Erst ab 1954 erschienen seine grösseren Werke, wie "Die

Zerstörung der Vernunft", "Beiträge zur Geschichte der Ästhetik" und "Der junge Hegel". 1956 trat er für eine relative Liberalisierung des Kulturlebens sowie für eine aufrichtige weltpolitische Koexistenz ein und deckte die Fehler des Stalinismus auf. Während der Ungarnrevolution gehörte er der ersten Nagy-Regierung als Kultusminister an und begrüßte die Demokratie, "in der die Traditionen des ungarischen Volkes sich entfalten können". Als die Revolution vorbei war, wurde er nach Rumänien deportiert und erst im Frühjahr 1957 wieder nach Ungarn zurückgebracht. In die neu organisierte Partei nahm man ihn nicht mehr auf, und auch seinen Lehrstuhl an der Budapester Universität konnte er nicht wieder erhalten. Er wurde pensioniert. Trotz alledem scheint er 1957 im philosophischen Leben Ungarns eine gewisse Rolle gespielt zu haben. Laut Radio Budapest von 28. April wurde ihm ein Arbeitsgebiet innerhalb des Redaktionskollegium der philosophischen Zeitschrift des am 1. Februar 1957 gegründeten Philosophischen Institutes, "Magyar Filozófiai Szemle" (Ungarische Philosophische Rundschau) zugewiesen. In ihrer ersten Nummer brachte die Zeitschrift einen Aufsatz von Lukács über die philosophische Entwicklung des jungen Marx. Im selben Jahr erschien sein Buch "A különöség mint esztétikai kategória" (Die Partikularität als ästhetische Kategorie) im Verlag der Akademie der Wissenschaften. Schon kurz darauf wurde er wieder angegriffen. Zunächst in den internen Parteiorganen, wie "Pártélet" (Parteileben; Nr. 4/5, 1957) und "Társadalmi Szemle" (November-Dezember 1957) und später auch in anderen Zeitungen und Zeitschriften.

Im Laufe des Jahres 1958 entfaltete sich die Offensive gegen Georg Lukács; sie gehörte mit zu den Vergeltungsmassnahmen der Kádár-Regierung gegen die Revolutionäre und deren ideologischen Hintergrund. In der Zeit, als man die offizielle Mitteilung über die Verurteilung und Hinrichtung Imre Nagys und Pál Maléters veröffentlichte (17. Juni 1958), erschien der fünfte Band des vom Informationsbüro des Ministerrates der Ungarischen Volksrepublik herausgegebenen "Weissbuches", in dem es unter anderem heisst: "Gegen Georg Lukács, Frau László Rajk ... und andere wurden keinerlei Verfahren eingeleitet, obzwar

sich unter ihnen auch solche Personen befinden, die durch ihr Wirken dem ungarischen Volk Schaden zugefügt haben." Als Begründung führte man an, die Betreffenden hätten entweder an der "Verschwörung" nicht teilgenommen oder die führenden Positionen während der Revolution nicht mit Berechnung angestrebt, oder aber, sie hätten sich noch beizeiten von Imre Nagy abgewandt. Diese "Milde" der Kádár-Regierung bewahrte Lukács jedoch nicht vor weiteren Angriffen. Die bedeutendsten sind: die offizielle Stellungnahme der Partei in kulturpolitischen Fragen, die sogenannten "Richtlinien für die Kulturpolitik der Ungarischen Sozialistischen Arbeiterpartei" (A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei, Budapest 1958; s. auch Társadalmi Szemle, Juli-August 1958), die Sitzungen des Philosophischen Institutes am 21. Oktober und 3. November 1958 und die "philosophischen Thesen" der Philosophischen Arbeitsgemeinschaft der Partei von 1960, in denen zusammengefasst festgestellt wird: "Der Revisionismus von Georg Lukács ist ein zusammenhängendes System antimarxistischer Anschauungen" (Társadalmi Szemle, August-September 1960, S. 37).

Die Kampagne gegen Lukács zog auch in anderen kommunistischen Ländern, besonders nach dem Erscheinen seines Buches "Wider den missverstandenen Realismus" (Hamburg 1958) weite Kreise. Die wichtigsten ausländischen Kritiken erschienen in den Zeitschriften "Woprossy Filozofii" (Moskau, Nr. 6 und 9 1958) "Aufbau" (Ost-Berlin, Nr. 5/6, 1958), "Deutsche Zeitschrift für Philosophie" (Ost-Berlin, Heft 1, 2 und 4, 1958), "Kommunist" (Moskau, Juli 1959), "Fragen des Friedens und Sozialismus" (Nr. 6, 1959).

Die Attacken gegen Lukács sind auch heute noch im Gange. Neulich wurden auch seine Schüler, u.a. Agnes Heller, bis 1960 Professor an der Universität Budapest, wegen Rechtsabweichung angegriffen. In Hellers revisionistischen Ansichten auf dem Gebiete der Ethik sieht man "ein Ergebnis des schädlichen Einflusses von Georg Lukács" (Makai-Földesi, in: Magyar Filozófiai Szemle, Jg. 4, 1960, Nr. 1 und 2). Bemerkenswert ist, dass die Kampagne gegen Lukács und seinen Kreis auf gewissen, wenn auch recht zaghaften, Widerstand gestossen ist

und dass dieser Widerstand in den Berichten überhaupt registriert wurde. So lesen wir in "Magyar Filozófiai Szemle" (Ungarische Philosophische Rundschau; Jg. 2, 1958, Nr. 3-4, S. 448): "Einheitliche Meinungsäußerung charakterisierte die Diskussion, ausgenommen den Beitrag István Hermanns, welcher den Mitarbeitern des Institutes gegenüber eine eigene Meinung in der Beurteilung der politischen und philosophischen Ansichten von Georg Lukács vertrat." Im Bericht über die Diskussion der Philosophischen Arbeitsgemeinschaft der Partei von 1960 heisst es, einige Genossen seien in der Selbstkritik nicht allzu konsequent. László Erdei "versuchte seinen eigenen Fehler in der Lukács-Frage auf persönliche Motive zu reduzieren", und "seine Schwankungen erklärte er aus der persönlichen Verehrung, die er Lukács gegenüber fühlt" (Ebenda, Jg. 4, 1960, Nr. 3, S. 374).

Die Einwände gegen Lukács

Grundlage aller Kritiken gegen die Ansichten Lukács' ist die Überzeugung, dass seine politischen Ansichten untrennbar mit seinen philosophischen zusammenhängen. Seine revisionistische Auffassung sei zur ideologischen Fahne des Oktoberaufstandes geworden. "Der politische Bankrott, mit dem sein öffentliches Auftreten im Oktober 1956 endete, war nicht die Folge irgendeiner gelegentlichen Abirrung", sondern die Konsequenz seiner Ideen und früheren Tätigkeiten (ebenda, Jg. 2, 1958, Nr. 3-4, S. 424). Die Haupteinwände gegen Lukács lassen sich folgendermassen zusammenfassen:

1. Kritik an den politischen, historischen und soziologischen Ansichten Lukács'

- a/ In erster Linie wird ihm vorgeworfen, er habe den Standpunkt der "ideologischen Koexistenz", des "Dritten Weges" und der allgemeinen ("reinen") Demokratie vertreten; er habe den Widerspruch einerseits zwischen Sozialismus und Kapitalismus und andererseits auch zwischen Materialismus und Idealismus ignoriert, die bestehenden Gegensätze verdunkelt und ihrer Ak-

tualität beraubt. An die Stelle dieser antagonistischen Gegensatz habe er den Kampf zwischen Faschismus und Antifaschismus, Demokratismus und Antidemokratismus, Rationalismus und Irrationalismus gesetzt. Infolgedessen habe er den Antifaschismus, die Friedensbewegung und den Rationalismus mystifiziert, d.h. die marxistische Analyse der Klassenverhältnisse durch "ausgeklügelte Schemen und Konstruktionen" ersetzt.

b/ Nach Auffassung der Überwiegenden Mehrzahl der Kritiker würde das eben Gesagte die Verfälschung und Ausschaltung des Klassenkampfes bedeuten. Anders ausgedrückt: Lukács' Interpretation der Parteilichkeit komme dem Opportunismus gleich, da er das Prinzip der Parteilichkeit nicht auf die Klassenverhältnisse, sondern auf den Kampf gegen Faschismus, Krieg und Irrationalismus anwende. Dadurch habe er "faktisch" sich selbst von der Partei losgelöst (ebenda, S. 438).

c/ Zu den schwerwiegenden Beschuldigungen kommt weiterhin der Einwand, die Lehren Lukács' hätten historisch nicht gerechtfertigte Thesen zum Inhalt. Er habe den taktischen Standpunkt der Partei willkürlich auf Entwicklungsphasen ausgedehnt, in denen dieser Standpunkt seine Gültigkeit schon verloren habe. Nach András Gedő äussere sich dieses Verfahren vor allem darin, dass Lukács die Interessen der Arbeiterschaft im Allgemeinen aufgehen lasse. Mit anderen Worten: "Lukács will die Entwicklung zurückhalten." (József Szigeti: Georg Lukács und die Folgen, in: Aufbau [Ostberlin], Nr. 5/6, 1958, S. 608; s. auch Sándor Tóth's Beitrag anlässlich der Lukács-Diskussion des Philosophischen Instituts, in: Magyar Filozófiai Szemle, Jg. 2, 1958, Nr. 3-4, S. 434).

d/ Einen ähnlichen Fehler begehe er, wenn er in seinem Buch "A polgári filozófia válsága" (Die Krise der bürgerlichen Philosophie) die Tagespolitik unterschätze. Er beachte die Taktik der Politik nicht und bleibe dem Kommunismus nur in grossen "strategischen" Perspektiven treu. Dadurch konstruiere er "metaphysische Gegensätze" zwischen "Strategie" und "Taktik".

e/ Fogarasi und später auch Gedő behaupteten, Lukács habe den "unwissenschaftlichen Begriff" des Stalinismus in Ungarn eingeführt, um unter diesem Deckmantel den Sozialismus an-

greifen zu können. Ausserdem komme sein energischer Kampf gegen den Dogmatismus einer Schützenhilfe für den Revisionismus gleich (s. Imre Trencsenyi-Waldapfels Kritik in: Magyar Tudomány, Nr. 2, 1959, S. 107). Dazuhin habe er auch die "nicht-existente Gefahr" der Dogmatisierung des Leninismus gefürchtet.

f/ "Lukács war nicht fähig, den wahren Charakter der Konterrevolution zu erkennen, und ist dazu auch heute noch nicht fähig" - sagte Fogarasi, der 1959 verstorbene Vizepräsident der Akademie der Wissenschaften, auf einer Grosskundgebung der Akademie 1958 (Béla Fogarasi, in: Magyar Filozófiai Szemle, Jg. 2, 1958, Nr. 3-4, S. 275). Lukács "sah die Konterrevolution als Revolution, als demokratische und nationale Volksbewegung ..." (Szigeti, a.a.O., S. 598).

2. Kritik an der Philosophie Lukács'

a/ In den Diskussionen im Rahmen des Philosophischen Institutes warf man Lukács vor, er habe die grundlegenden Fragen der Weltanschauungen vernachlässigt und nur Probleme aus dem Bereich der "angewandten Philosophie" (Philosophiegeschichte, "Ästhetik) behandelt. Die wenigen Schriften, in denen er auch Grundfragen berührt, seien von niedrigem Niveau (Sándor Tóth, in: Magyar Filozófiai Szemle, Jg. 2, 1958, Nr. 3-4, S. 434).

b/ "Der Materialismus wird von ihm beinahe gänzlich in den Hintergrund gedrängt." (Béla Fogarasi, ebenda, S. 275) Die Philosophiegeschichte sei nach den Lehren Lukács' die Dokumentierung des Gegensatzes zwischen Dialektik und Metaphysik, nicht aber die des Kampfes zwischen Idealismus und Materialismus. Diese Tatsache weise darauf hin, dass bei ihm nicht nur die Grundlagen der Philosophiegeschichte, "sondern alle wichtigen Fragen der marxistischen Philosophie überhaupt fraglich geworden sind" (Elemér Balogh: Zur Kritik der Irrationalismus, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie [Ostberlin], Heft 4, 1958, S. 630).

c/ In einer der entscheidendsten Fragen der Philosophie, nämlich in der der Erkenntnistheorie, sei die Einstel-

lung Lukács' idealistisch. Er habe den Gegensatz zwischen Sein und Denken, zwischen Objekt und Subjekt aufgelöst, indem er eine Vernünftigkeit, unabhängig von unserem Bewusstsein, annehme. "Dadurch schlägt der grundlegende erkenntnistheoretische Gegensatz bei Lukács in eine Art objektiv-idealistische relative Einheit um" (Maria Makai, in: Magyar Filozófiai Szemle, Jg. 2, 1958, Nr. 3-4, S. 439). Auch das Verhältnis zwischen Idealismus und Materialismus sei von Lukács falsch aufgefasst. Bei ihm verschwänden die antagonistischen Gegensätze zwischen objektivem Idealismus und Materialismus. Demzufolge "gibt er die marxistische Lehre von den zwei grossen Hauptrichtungen in der Philosophie preis" (E. Balogh, a.a.O., S. 261). Sein Sympathisieren mit dem Idealismus komme klar in der Überbewertung Hegels zum Ausdruck.

d/ Aber nicht nur in der Beurteilung des Idealismus geriet Lukács auf falsche Geleise - betonen seine Gegner -, sondern auch hinsichtlich der Stellungnahme gegen die herrschenden bürgerlichen Ideologien. Er sei zu tolerant und objektivistisch den feindlichen Theorien gegenüber. Diese opportunistische Haltung sei nicht unbewusst, sondern programmgemäss.

e/ Auch heben die Kritiker hervor, dass Lukács' Ansichten über den Zusammenhang der Naturwissenschaften mit der Philosophie zu einseitig seien. Er verfolge Probleme, die sich aus den Forschungen der Naturwissenschaften für die Philosophie ergeben, fast überhaupt nicht, sondern beschränke den Aufgabenkreis der Philosophie lediglich auf die Analyse der wissenschaftlichen Methoden und auf die Beschäftigung mit dem Problem der Materie an sich.

3. Kritik an den ästhetischen, kunst- und literaturhistorischen Ansichten Lukács'

a/ Der wichtigste Anklagepunkt gegen Lukács auf dem Gebiete der Ästhetik und Literatur liegt in der Behauptung, er habe sich gegen die Anwendung des Parteilichkeitsprinzips gewandt. Lukács soll erklärt haben, dieses Leninsche Prinzip sei nur für die Journalisten der Parteizeitungen massgebend, nicht aber für die Literaten und Schriftsteller. (Gyula Kállai, in: Népszabadság, 6.5.58, S. 5) Die Parteilichkeit sei bloss "Par-

teilichkeit der Wirklichkeit"; mit anderen Worten: Lukács verstehe unter Parteilichkeit nur eine Eigenschaft der darzustellenden Realität. Das aber ziehe die Trennung in Literatur und politische "Tendenzliteratur" nach sich, was schon 1949 den Gegenstand der Kritik bildete.

b/ Nach der Ansicht von Lukács' Gegnern zieht das durch ihn falsch ausgelegte Parteilichkeitsprinzip auch die unrichtige Beurteilung der sozialistischen und bürgerlichen Literatur nach sich. Da er der marxistischen Weltanschauung keine oder nur eine sehr geringe Rolle im künstlerischen Schaffen einräume, bezichtige er die Schriftsteller der Partei des Dogmatismus' und des Sektierertums. Die Werke des Sozialistischen Realismus betrachte er als minderwertige Produkte. Er verteidige - und zwar im Namen der marxistischen Ästhetik - "das Existenzrecht des kritischen Realismus neben dem sozialistischen Realismus, und dies nicht nur in der fortschrittlichen Literatur der kapitalistischen Länder, sondern auch unter den Bedingungen des Sozialismus bzw. während des Aufbaus des Sozialismus" (Magyar Tudomány, Nr. 2, 1959, S. 108). Lukács kapitulierte vor der bürgerlichen Ideologie und sei selber ein "Ideologe des Kapitulierens" (Jegorow) und des Friedensmachens. Auch in ästhetischen Fragen sei er zu tolerant und objektivistisch.

c/ Andererseits wird Lukács Subjektivismus vorgeworfen. Dieser Subjektivismus soll seine Wurzeln darin haben, dass Lukács das unmittelbar-sinnliche Moment in der Erkenntnis der Realität durch den schaffenden Künstler verabsolutiere. Dies sei aber die "Propagierung des schleichenden Empirismus", der dazu führe, dass die künstlerische Arbeit von den ideologischen und sozialen Anschauungen isoliert und die künstlerische Spontaneität glorifiziert werde (Jegorow, in: Woprossy filosofii, Nr. 9/1958, und G. Kallai, in: Népszabadság 24. 7.59).

Zu den hier aufgezählten Einwänden und Vorwürfen gesellen sich noch viele weniger bedeutende. Z.B. beanstandete man auch, dass Lukács sein Buch "Wider den missverstandenen

Realismus" im Westen verlegen liess, dass er in dessen Vorwort den Ausdruck benützt, er wolle nun "ganz offen, nicht mehr in 'aesopischer' Sprache reden". Nach Elemér Balogh habe Lukács den Sinn des Irrationalismus und den der Metaphysik nicht begriffen; nach Szigeti: die Konzeption des Leninschen Gedankens der permanenten Revolution aufgegeben, "wenn er ihn überhaupt verstand". Nach Fogarasi wendet Lukács in seinem Werk "A polgári filozófia válsága" (Die Krise der bürgerlichen Philosophie) geisteswissenschaftliche Methoden an. Man warf ihm auch die Kollaboration mit Imre Nagy und die Bewunderung des 1957 eingekerkerten Schriftstellers Tibor Déry vor und bemängelte, dass er die Beschäftigung mit der ungarischen Philosophie unterlasse. Diese Vorwürfe stehen aber entweder vereinzelt da oder werden von den Angreifern nicht in den Mittelpunkt gestellt; auch sind sie mit den schon aufgezählten sinnverwandt.

Kritik an den Kritiken

Es fragt sich nun, ob und inwieweit die Vorwürfe gegen Georg Lukács im Sinne der kommunistischen Ideologie stichhaltig sind. Schon auf den ersten Blick sieht man, dass die Angreifer sich zu Übertreibungen und zur Anwendung der wohlbekannten Schimpfworte des Parteijargons hinreissen lassen. Es bedarf keines Beweises, dass die oft wiederholte Behauptung, Lukács sei Antimarxist, nicht ernst zu nehmen ist.

Die zentrale These der Angriffe, er habe "ideologische Koexistenz" zwischen Kapitalismus und Sozialismus, Idealismus und Materialismus sowie zwischen der bürgerlichen und der sozialistischen Literatur verkündet, ist irreleitend, weil tendenziös. Lukács nahm zwar tatsächlich eine humanere Haltung ein als die Parteileitung unter Rákosi oder Kádár, doch war dies weder mit einer Aufgabe der marxistischen Klassentheorie, noch mit einer Verkündung der "ideologischen Koexistenz" gleichbedeutend. Lukács' Gegner berufen sich - um diese Behauptung zu begründen - immer wieder auf "Die Zerstörung der Vernunft" und auf den Vortrag "Der Kampf des Fortschritts und der Reaktion in der heutigen Kultur", den Lukács im Sommer 1956 an der Politischen Akademie der KP hielt.

Gerade in seinem Werk "Die Zerstörung der Vernunft" bekannte sich Lukács zur Parteilichkeit und zum Historischen Materialismus, und zwar in solchem Masse, dass der wissenschaftliche Wert seines Buches fast schon fraglich geworden ist. Er wirft beispielsweise sämtliche nicht-materialistischen Philosophen des XIX. und XX. Jahrhunderts in einen Topf; stempelt alle zu Reaktionären und zu Vorbereitern des Nazismus und Faschismus; reduziert die amerikanische Philosophie auf die Apologie des Kapitalismus; hält Lobreden auf die kommunistische Friedensbewegung usw. Er behauptet zwar im Vorwort seines Buches, dass er auch eine "immanente Kritik" anzuwenden beabsichtige, jedoch werden seine entsprechenden Ausführungen in dieser Schrift von den aggressiven Untersuchungen, die er der politisch-sozialen Abstammung und Funktion der einzelnen Philosophen widmet, zum grössten Teil verschlungen. Nicht viel stichhaltiger ist die Berufung der Lukács-Gegner auf seinen Vortrag über Fortschritt und Reaktion. Lukács sprach in diesem Vortrag nicht von der Ausschaltung des Gegensatzes zwischen Kapitalismus und Sozialismus, sondern von dessen Anwendungsmöglichkeit auf konkrete Probleme. Seine weiteren Ausführungen stellen sinngemäss ein Bekenntnis zum ideologischen Kampf, nicht aber zur ideologischen Koexistenz dar:

"Die bürgerliche Ideologie wird nicht von selber zusammenbrechen; die bürgerliche Philosophie, die bürgerliche Wirtschaft ist in eine ideelle Krise geraten, aber wir müssen sie stürzen; stürzen aber nicht mit von der Roten Armee geliehenen Waffen, sondern mit den Waffen des Marxismus-Leninismus, des wahren Wissens und der Sachkenntnis"

(Georg Lukács: Der Kampf des Fortschritts und der Reaktion in der heutigen Kultur, in: Aufbau [Ostberlin], 12. Jg., Heft 8, August 1958, S. 773).

Lukács setzte seine Auffassung über den ideologischen Kampf auch in konkrete Stellungnahmen um, wie dies aus seiner Erklärung unmittelbar vor dem Ausbruch der ungarischen Revolution ersichtlich ist. Er war ausdrücklich gegen die Übersetzung

philosophischer Bücher lebender westlicher Autoren und betonte, dass "der philosophische Unterricht ohne Zweifel im marxistischen Geist vor sich gehen muss". Weiter stelle er fest, dass auf dem Gebiete der Philosophie "von einem freien Wettkampf nicht die Rede sein kann". Allerdings wandte er sich sowohl in dieser Erklärung als auch in seinem Diskussionsbeitrag im Petöfi-Kreis gegen die Anwendung von administrativen Mitteln in ideologischen Fragen (Erklärung Lukács' in: Szabad Nép, 14.10.56). Auch in seinem 1958 veröffentlichten Buch "Wider den missverstandenen Realismus" spricht Lukács zuerst lediglich davon, dass die direkten Erklärungen der Phänomene und Tendenzen des Tages wie auch ganzer Perioden der Vergangenheit aus dem Gegensatz von Kapitalismus und Sozialismus irreführend seien.

Anhand dieser Schrift lässt sich am besten zeigen, dass die östlichen Vorwürfe gegen Lukács auch in ästhetischen Fragen nicht stichhaltig sind. Er ist sich der Gefahr des "Revisionismus" bewusst (der Revisionismus ist "die aktuelle grösste Gefahr für den Marxismus") und will sie vermeiden; allerdings verlangt er als Voraussetzung zu seiner Bekämpfung die gleichzeitige "energische Kritik an der dogmatischen Theorie und Praxis". Und wenn er mit Hilfe der Erweiterung des Realismus-Begriffes seinen literarischen Horizont vergrössert, geht er darin einerseits nicht wesentlich weiter als die heutige ungarische Kulturpolitik, andererseits bleibt er den grossen Gestalten der westlichen avantgardistischen Literatur gegenüber verständnislos und betrachtet die sozialistischen Perspektiven als Voraussetzung für die richtige Auffassung und künstlerische Darstellung des Lebens. Lukács kämpft gegen die "revolutionäre Romantik" und den Subjektivismus, macht auf gewisse Gefahren der sozialistischen Literatur aufmerksam, bekennt sich aber zur Überlegenheit des Sozialistischen Realismus: "Der Sozialistische Realismus besitzt gesellschaftlich und weltanschaulich die Möglichkeit, die Totalität der Gesellschaft in konkreter Unmittelbarkeit, auf Grundlage der Gesetze ihrer eigenen Bewegung künstlerisch darzustellen" (Georg Lukács: Wider den missverstandenen Realismus, Hamburg, 1958, S. 105).

Abschliessend kann man wohl die folgende Feststellung treffen: Die Kritiken von Parteiseite widerlegen auch aus marxistischer Sicht die Theorien Lukács' nicht; es werden durch sie nur die Gegensätze offenbart, die zwischen der heutigen Parteileitung und Lukács bestehen. Mit anderen Worten: Lukács wird nicht widerlegt, sondern auf ihn wird verzichtet.

PETER LUDZ

MARXIZMUS UND LITERATUR

(Eine kritische Einführung in das Werk von Georg Lukács)

I

Einen Beitrag zu einer kritisch-realistischen Interpretation des Werkes von Georg Lukács zu geben, ist eine verantwortungsvolle und komplizierte Aufgabe; hat doch kaum ein marxistischer Denker dieser Tage so leidenschaftliche Anerkennung und Ablehnung in West und Ost provoziert; haben sicherlich nicht allzu viele zeitgenössische Autoren das geistige Europa während vieler Jahrzehnte so nachhaltig beeinflusst. Tatsächlich ging und geht dieser Einfluss in die Tiefe wie in die Breite. In Deutschland, Frankreich und Italien, teilweise auch in England und den USA, werden Lukács' philosophiehistorische und ästhetische Arbeiten diskutiert. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bert Brecht, Benedetto Croce, Abram Deborin, Georges Gurvitch, Karl Mannheim, Siegfried Marck, Herbert Marcuse, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre und Alfred Weber, die hier für viele genannt seien, haben sich mit Lukács beschäftigt. Lukács hat sich beinahe sein Leben lang mit Thomas Mann auseinandergesetzt¹. Ausdruck dieser Auseinandersetzung ist sein früher Aufsatz "Thomas Manns Roman 'Königliche Hoheit'"², ferner "Thomas Mann über das literarische Erbe"³ sowie seine 1948 geschriebenen Essays "Auf der Suche nach dem Bürger" und "Die Tragödie der modernen Kunst"⁴. Seine Freundschaft mit Anna Seghers hat ihren literarischen Niederschlag in dem charakteristischen Briefwechsel über den Realismus⁵ gefunden. Die zeitweise engeren Beziehungen zu Max Weber⁶ sind Symbol für den Einfluss Heidelbergs vor 1914 auf Lukács. Lucien Goldmanns "Dieu caché"⁷ ebenso wie Peter Szondis "Theorie des

modernen Dramas"⁸ Wolfgang Harichs Auseinandersetzung mit Hayms Harder-Buch⁹ und das Denken von Hans Heinz Holz¹⁰, die Reflexionen Kostas Axelos'¹¹ ebenso wie gewisse neuere Interpretationen des Marx'schen Werkes, besonders jedoch des Phänomens der "Entfremdung" und "Verdinglichung" innerhalb der modernen Industriegesellschaft, sind ohne Lukács kaum zu denken¹². Einige beachtliche literaturhistorische Monographien in der "DDR", vor allem aus der Schule von Hans Mayer und Werner Krauss¹³, haben in ihrem methodologisch-systematischen Ansatz auch Georg Lukács viel zu verdanken. Um so erstaunlicher erscheint es, dass bisher, von wenigen Ausnahmen abgesehen¹⁴ - und auch diese sind teils politisch orientierte Polemiken, teils lassen sie eine intimere Kenntnis Hegels, Marxens und Lenins vermissen -, so gut wie keine umfassende wie prinzipielle Auseinandersetzung mit Geschichtsphilosophie und Ästhetik, besonders also der Theorie des historischen Romans und des historischen Dramas, von Lukács stattgefunden hat¹⁵.

Wie die Biographie Georg Lukács' der tragischen Momente nicht entbehrt, macht das weitgehende Fehlen einer wirklich wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit seinem Werk seine wissenschaftliche Tragik aus. Nur einige Ursachen dieser wissenschaftlichen Tragik seien in diesem Zusammenhang genannt. Die Soziologen nehmen ihn als "marxistischen Wissenssoziologen" gleichsam als radikalere Spielart des frühen Mannheim. Dabei hat, in Wahrheit, Mannheim eher von Lukács gelernt als umgekehrt¹⁶. Zudem sind gegenwärtig in der deutschen Soziologie beim stärkeren Vordringen der empirischen Forschung wissenschaftssoziologische Probleme, wenigstens in der Form, wie sie von Mannheim, Scheler, S. Marck, H. Marcuse u.a. in den zwanziger Jahren formuliert wurden, weniger akut. Eine gewisse intellektuelle Müdigkeit diesen Problemen gegenüber ist nach 1945 zu bemerken - so hat es Raymond Aron einmal zu fixieren versucht. - Die Philosophen lehnen ihn, jedenfalls im Westen Deutschlands, als "marxistischen Dogmatiker" ab. Hinzu tritt die Tatsache, dass sich im westlichen Europa auch in der Hochblüte marxistischen Philosophierens in den zwanziger Jahren eine wirklich tragfähige marxistische Philosophie niemals entwickelt hat, - wenn auch

marxistisches Gedankengut, etwa in den philosophischen Schriften von Th.W. Adorno, M.Horkheimer, E. Bloch, J.-P. Sartre, M. Merleau-Ponty, A.Kojève, des frühen H. Marcuse und K. Korsch (um nur diese zu nennen) manche Synthese mit anderen Denkströmungen eingegangen ist. - Die Fachgermanisten im Westen stehen in einer völlig anderen Tradition, nämlich der Geistes-, Seelen- und Stilgeschichte der Literatur. Zudem befanden sich die Vorläufer der marxistischen Literaturtheorie - Belinskij, Dobroljubow, Kleinberg, Lublinski, Mehring, Plechanow, Reimann, Tschernyschewsky, in gewissem Sinne auch Paul Ernst - immer ausserhalb des Bereichs der akademischen Forschung. Ihre Ergebnisse wurden deshalb von dieser relativ wenig beachtet.¹⁷ - Die Fachgermanisten im Osten schliessen sich häufig, besonders nach dem ungarischen Aufstand von 1956, der ideologischen Verdammung Georg Lukács' durch die kommunistischen Parteien an.

Diese Bemerkungen mögen bereits den Umfang unserer Aufgabe erhellen, Lukács' Beiträge zu einer Soziologie und Philosophie der Literatur kritisch zu würdigen. Die notwendige Verknüpfung von Exegese und Kommentar dieses Werkes macht eine rein immanente Analyse unmöglich. Dies um so mehr als, zumindest seit Lukács' Eintritt in die KPU 1918, seine literaturhistorischen und ästhetischen Reflexionen zunehmend von politischen Thesen durchdrungen sind, und Lukács sicherlich seit "Geschichte und Klassenbewusstsein" (1923) in ideologische Kontroversen auf den verschiedensten Gebieten verwickelt war. Abgesehen von seiner Theorie der "demokratischen Revolution", resp. seiner These von der Ablösung des "Kampfes gegen den Faschismus" in einer Übergangsperiode durch die Kämpfe zwischen "demokratischen" und "antidemokratischen" Kräften, wich und weicht Lukács mit seiner Auffassung der Dialektik und seiner Betonung der "Methode", seiner Bewertung Hegels und Engels', des Verhältnisses des Dichters zur kommunistischen Partei (Sog. "Partisanentheorie"), der Interpretation der Lenin'schen Spontaneitätstheorie, mit seiner Auffassung von "Tendenzliteratur", "Parteilichkeit" und "Objektivität", seiner Theorie des "grossen Realismus" etc. von den jeweiligen Parteibeschlüssen ab. Diese Abweichungen von der Parteilinie, Lukács' "Revisionismus"¹⁸,

müssen in grösseren politischen, parteigeschichtlichen und geistesgeschichtlichen Zusammenhängen gesehen werden. Diese können hier nicht entfaltet werden. Jedoch heben wir folgendes hervor: Die Kraft des Lukács'schen Denkens hat ihm in diesen grösseren Zusammenhängen eine auch im östlichen Bereich gespürte symbolische, fast säkulare geistige Macht verliehen. Zahlreiche junge Intellektuelle in vielen Ländern haben durch ihn die Gewalt des Marxismus erfahren¹⁹. Er ist sicher einer der ganz wenigen, neben Ernst Bloch vielleicht der letzte der schöpferischen Marxisten im Osten, der von mystisch-utopischen Antrieben in seinem Denken ebensowenig frei ist wie Marx und Lenin vor ihm. Anknüpfend an die nur gelegentlichen, im Grunde unwesentlichen, jedoch oft dogmatisierten Bemerkungen von Marx und Engels über Literatur und Kunst, über die sogar im Westen Monographien erscheinen, - entscheidend jedoch im Sinne seiner marxistischen Geschichtsphilosophie - hat Lukács immer wieder Ästhetik und Literatur mit seinen Reflexionen durchdrungen und ist somit, wenn man so will, zum "Marx der Ästhetik" geworden. Mit seiner geschichtsphilosophischen Bestimmung wie mit seinen literaturhistorischen Analysen der grossen Literatur des 18., 19. und 20. Jahrhunderts²⁰ stellte er immer wieder die Frage nach dem Ende oder dem Neu-Anfang der bürgerlichen Kultur, deren "vollendete Sündhaftigkeit"²¹, die er mit Fichte konstatiert, ihm - ursprünglich - jeden Versuch, schon gar der Kunst, vereitelt, "das Utopische als seiend zu gestalten". Und doch sucht Lukács im Werk Tolstois und Dostojewkis Ansätze zu einer "erneuten Form der Epopöe", glaubt er schliesslich, hierin ähnlich wie Ernst Bloch, dass das "prophetische Gestalten" durch den Marxismus "zur realen Möglichkeit geworden ist"²², dass die Kunst das "geschichtliche Selbstbewusstsein der Menschheit erst erweckt und wachhält"²³. In dieser Spannung, ja, Gespaltenheit, die doch eine Einheit ist, steht sein Denken. Dessen Skizzierung lässt damit diese einleitende Darstellung einmünden in eine erste kritische Studie einiger Hauptprobleme der von Lukács entworfenen marxistischen Literaturtheorie. Ohne im Rahmen dieser Auseinandersetzung dem Wandel des Lukács'schen Denkens chronologisch nachgehen zu wollen, werden diese - für jede Li-

teratursoziologie relevanten - Probleme mehr systematisch analysiert. Das soll die einführende Auseinandersetzung mit Lukács' Denken erleichtern.

Das bisher der Wissenschaft vorliegende literatursoziologische Werk von Georg Lukács ist gleichzeitig mehr und weniger als eine Soziologie der Literatur, Lukács hat zahlreiche Beiträge zu einer Geschichtsphilosophie, besonders des (historischen) Romans und des (historischen) Dramas (Tragödie), und einer systematisch-marxistischen Behandlung sozialökonomischer Prozesse und Faktoren in ihrem Einfluss auf die literarischen Gattungen und Kunstwerke geschaffen, wie schliesslich Ansätze zu einer marxistisch-leninistischen Ästhetik im engeren Sinne und zu einer marxistisch-leninistischen Interpretation der Geschichte der Ästhetik. Ein wirklich zusammenfassendes und im Sinne seiner Voraussetzungen widerspruchsfreies System einer Ästhetik hat Lukács bisher noch nicht vorgelegt. Andererseits hat Lukács, besonders in "Zur Soziologie des modernen Dramas", Problemstellungen und Teilbereiche einer systematisch wie historisch-empirisch vorgehenden (und nicht durch geschichtsphilosophische Aprioris zu stark belasteten) Literatursoziologie (die unseres Wissens, trotz aller Ansätze, auch im Westen noch nicht existiert) durchaus gesehen, wenn er diese auch in seinen späteren Arbeiten kaum oder nur noch in sehr verwandelter Form berücksichtigt.

Durch so gut wie alle Arbeiten von Lukács schimmert jedoch ein ausgeprägtes methodisches Interesse - sei es nun im Vorwort zur "Soziologie des modernen Dramas", in der "Theorie des Romans", dem Vorwort zu "Balzac und der französische Realismus" oder in "Geschichte und Klassenbewusstsein" und den "Beiträgen zur Geschichte der Ästhetik". Hegels und Marxens Einflüsse dominieren. Bezeichnend jedoch ist, dass es der Marx der Einleitung der "Kritik der politischen Ökonomie" ist, mit dem er sich immer wieder auseinandergesetzt hat. Sicherlich seit "Geschichte und Klassenbewusstsein" sieht Lukács die "dialektische Methode" Marxens "als die richtige Methode der Erkenntnis von Gesellschaft und Geschichte" an²⁴. Er will sie im "Sinne ihrer Begründer" ausbauen, weiterführen und vertiefen.

Dies erstreckt sich auch auf seine literaturhistorischen und ästhetischen Arbeiten. Insofern ist die Vorherrschaft des methodischen Interesses eine Klammer, die - formal - Lukács' Werk als Ganzes zusammenhält.

II

Bevor Lukács' Beitrag zu einer Soziologie und Philosophie der Literatur analysiert wird, seien zunächst einige prinzipielle Aufgaben und Problemstellungen der Literatursoziologie hervorgehoben, um einmal das Ganze des literatursoziologischen Feldes, wie es vom Soziologen gesehen wird, abzustecken. Zum anderen ist der spezifische Beitrag Lukács' zu einer umfassenden Soziologie der Literatur durch diese Skizze des Ganzen leichter zu fixieren.

Im Anschluss an Newald²⁵, der vier Möglichkeiten literatursoziologischer Forschungskomplexe unterscheidet, seien, unter Hinzuziehung weiterer Literatur, zunächst einige empirisch-soziologische resp. historisch-soziologische Probleme der Literatursoziologie skizziert. Newald unterscheidet:

1. "Stoff und Gehalt" (also die sozialökonomische Bedingtheit des künstlerischen Stoffes).

2. "Form und Gestalt" (also der Wandel der Sozialstruktur, der zur Veränderung in den Formen der Aussage bzw. des literarischen Stiles führt²⁶).

3. Die Analyse der sozialen Herkunft und "gesellschaftlichen Stellung des Dichters, der in verschiedene sich überschneidende soziale Bezugssysteme gleichzeitig eingeordnet ist (Volks- und Sprachgemeinschaft, soziale, berufliche, religiöse, geistig-intellektuelle oder politisch-ideologische Gemeinschaft)". - Hierher gehören ferner Analysen der Literatur als gesellschaftlicher Institution²⁷, wie sie sich in Akademien und Verbänden, in den verschiedensten Schriftstellervereinigungen (PEN-Klub), mehr oder minder esoterischen literarischen Zirkeln (Gruppe 47) gleichsam objektiviert haben. - In diesen Zusammenhang gehört aber auch die Analyse des Wandels des "so-

ziologischen Nährbodens der Literatur in der Vergangenheit und seine Bedeutung"²⁸. Die Funktion des Gönners und Mäzens²⁹ nehmen heute auch Unternehmerverbände wahr. Mit dieser gleichzeitigen Anonymisierung und Rationalisierung der Beziehungen zwischen Künstler und Gesellschaft bzw. zwischen Künstler und Mäzen - der Anonymisierung des ins Riesenhafte gewachsenen Kunst- und Kulturbetriebes, der die Funktion erfüllt, den Massenkonsum an Literatur, Kunst und Kultur in den modernen hoch-industrialisierten Gesellschaftsordnungen zu ermöglichen - wechselt natürlich auch die soziale Stellung und Funktion des Künstlers selbst. Dieser Wandel der sozialen Stellung und Funktion des Künstlers ist historisch-soziologisch bereits ziemlich exakt zu verfolgen. Die sich aus den verschiedensten sozialen Schichten zusammensetzende "freischwebende Intelligenz" des literarischen Vormärz, nämlich die Dichter, Schriftsteller³⁰, Journalisten und Künstlerkolonien des Jungen Deutschland³¹ und des Junghegelianismus, die damit zusammenhängende "Politisierung der Literatur"³², das massenhafte Aufkommen von Journalen und Gazetten³³ sowie die Bildung breiter Leserschichten, der Wandel der Organisationsformen des Bildungswesens, der gleichzeitig mit dessen eigentlicher Ausbreitung auch schon begann³⁴ - Phänomene, welche die aufkommende bürgerlich-kapitalistische Industriegesellschaft mit sich brachte -, sind vom Soziologen als historischer Ursprung des bisher kaum analysierten Wandels der Beziehungen zwischen Literatur, den Literaten und dem Publikum anzusehen. Eng mit diesen Fragen verknüpft sind die (teilweise bereits von Elias, Geiger, Gerth, Groethuysen, Mannheim, Schöffler und anderen gesehenen) Fragen nach der gesellschaftlichen Stellung und Funktion der (künstlerischen) Intelligenz³⁵, besonders etwa des literarischen Kritikers bzw. des Kulturkritikers³⁶, aber auch Fragen nach den in den Kunstwerken verborgenen oder programmatisch enthaltenen ideologischen Strömungen, kurz: das meist von den marxistischen Schulen, wenn auch unter Verhüllung der eigenen Position, analysierte Problem der Literatur als Ausdruck der "Ideologie" resp. des Dichters und Literaten als "Ideologen" in einer bestimmten gesellschaftlichen Formation.

4. Die Analyse der "Publikumswirkung und des Erfolges" (Newald) sowie der sozialen und politischen Konsequenzen der mechanisch-technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks³⁷. Diese Analyse impliziert eine "Lesersozio-logie" (Newald), für die Escarpit eine Fülle soziologischer und sozialpsychologischer Daten bereitgestellt hat³⁸, aber auch eine "Soziologie der literarischen Geschmacksbildung" (Schücking), bzw. eine "Geschmacksgeschichte" (Schücking) sowie eine Geschichte des Buchhandels, seiner Organisation und des Büchermarktes³⁹. Eine soziologische Geschmacksgeschichte⁴⁰ hätte - nach Schücking - "die verschiedenen Empfänglichkeiten" verschiedener sozialer Gruppen und Schichten für bestimmte literarische Produkte festzustellen. Hierbei spielen "Geschmacksträger-Typen"⁴¹ eine wesentliche Rolle. Sie sind als Teil von Konsumeliten gleichsam Geschmackseliten⁴², die, wie die Gegenwart zeigt, auch miteinander konkurrieren können und durch die Propagierung bestimmter Geschmacksstile und -ideale sowohl die Zerklüftung einer Gesellschaft ausdrücken als auch deren soziale und ideologische Differenzierungen vertiefen und stabilisieren. Fraglich - gerade etwa bei einer Geschmacksanalyse gegenwärtiger westlicher hochindustrialisierter Gesellschaftssysteme - ist es, ob Schücking mit seinen letzten Bemerkungen Recht hat, wenn er schreibt: "Nicht der Geschmack wird in der Regel ein anderer und neuer, sondern andere werden Träger eines neuen Geschmacks. Unter diesen anderen ist bei sehr grossen Geschmacksumwälzungen direkt eine andere soziale Schicht zu verstehen. Die Geschichte der Literatur lehrt das fast auf jeder Seite. Nur die Konstanz der sozialen Struktur verbürgt eine gewisse Konstanz des Geschmacks."⁴³ Eine Beantwortung der von Schücking aufgeworfenen Fragen geht weit über die - unseres Erachtens - ausserordentlich fruchtbare "Soziologie des literarischen Geschmacks", wie sie Schücking als Teil einer allgemeinen historisch-empirisch vorgehenden Literatursoziologie fordert, hinaus. Die Analyse etwa des sogenannten "Gelsenkirchener Barock", also jener industriell produzierten kitschigen Monumentalität, die gleichzeitig die Ideologie des Wohlstands⁴⁴, des Restaurations- und Sicherheitsbedürfnisses und des Anspruches auf Teilnahme an der Kultur resp. der Bildung⁴⁵ ist, demonstriert,

dass zwar neue soziale Gruppen und Schichten ein historisch bereits vorhandenes Geschmacksideal als Ausdruck ihres sozialen Prestigestrebens übernehmen⁴⁶, dass aber die Konstanz dieses Geschmacksideals - gerade umgekehrt wie Schücking meint - der nach dem 2. Weltkrieg, inkonstant gewordenen Sozialstruktur der deutschen Gesellschaft eine gewisse nivellierende Stabilisierung erst gebracht hat.

In diesem Zusammenhang hat Schücking mit Recht hervorgehoben, dass die "verschiedenerartige soziale Atmosphäre... verschiedene Gesellschaftsideale erwachsen" lässt⁴⁷. Welche von den herrschenden Leitbildern, bzw. "Zeitgeistern" (Schücking) - und diese Frage müsste Schücking an Lukács richten - "sind recht eigentlich der Zeitgeist schlechthin?"⁴⁸ Kann der Soziologe, auch der historisch denkende Soziologe, diese Frage überhaupt in dieser Weise formulieren? Nur eine Geschichtsphilosophie auf der Grundlage der Anerkennung bestimmter Setzungen, bzw. eines Rhythmus der geschichtlichen Entwicklung, dessen "objektiver Geist" gleichsam aus sich selbst heraus Forderungen für die zukünftige Entwicklung stellen kann, ist imstande, diese Frage zu beantworten.

Damit ist bereits der Anschluss an Lukács' Denken vollzogen. Schon an dieser Stelle sei vermerkt, dass Lukács sich besonders mit den hier unter 1 und 2 aufgeführten Problemen beschäftigt hat.

III

Es wurde betont, dass die Lukács'sche Literatursoziologie gleichzeitig mehr und weniger ist als eine historisch-empirisch vorgehende Soziologie der Literatur. Dies ist durch die vorangehende Darstellung wesentlicher Problemstellungen einer historisch-empirisch vorgehenden Literatursoziologie bereits verdeutlicht worden. Im folgenden wird dieser Gedanke durch die Auseinandersetzung mit Lukács' Literaturtheorie weiter konkretisiert.

Zunächst sind jedoch die spezifischen Zusammenhänge des Lukács'schen Denkens, resp. seine philosophischen Ausgangs-

positionen und die verschiedenen geistigen Strömungen, denen er ausgesetzt war, kurz zusammenzufassen. Neuplatonismus, Lebensphilosophie und Phänomenologie, (Neu-)Kantianismus, Historismus in seiner hegelianisch-marxistischen Form, schliesslich und entscheidend die Marx'sche sozialökonomische Methode, Lenins Erkenntnistheorie ("Widerspiegelungstheorie") und ganz allgemein: die Lenin'sche (bzw. Engels'sche) Ausprägung des Diamat sind in seinem Werk eine eigenartige Synthese eingegangen. Diese Synthese, deren neuplatonisch-lebensphilosophisch und phänomenologisch beeinflusste, vom Historismus in seiner hegelianisch-marxistischen Variante jedoch geprägte Sensibilität Lukács' Denken kennzeichnet und das Spezifische seines Werkes, seiner ausserordentlichen philosophischen und historischen Einsichten und Assoziationen hervorgebracht hat, - diese Synthese impliziert gleichzeitig jedoch auch erhebliche Mängel. Sie liegen einmal in der Einseitigkeit seines historischen Soziologismus, nach Mahrholz⁴⁹: dem "historischen Realismus", oder, wie Lukács selbst sagt, in seinem Bemühen um die "Historisierung" der Literatur. Dieser historische Soziologismus in Lukács' Fragestellung hat - in den späteren Arbeiten zweifellos stärker - in Verbindung mit seiner Fassung der Lenin'schen Erkenntnistheorie den (neu-) kantianischen, den neuplatonisch-lebensphilosophischen und phänomenologischen Ansatz allmählich überwuchert. Dadurch ist Lukács wahrscheinlich der Kontinuität seiner geistigen Entwicklung selbst nicht untreu geworden. Jedenfalls stellt sich uns der oftmals konstatierte Bruch in Lukács' Entwicklung durch dieses immer stärkere Vordringen der angegebenen Perspektiven nicht so sehr als subjektiv sondern vielmehr als objektiv bedingt dar.⁵⁰ Dies demonstriert etwa der "Historische Roman", eines der wesentlichen Werke der Spätzeit, in dem lebensphilosophische und (neu-)kantianische mit hegelianisch-marxistischen Denksätzen verknüpft sind, die (schon früh angelegten) Historisierungen der Literatur und der literarischen Formen jedoch dominieren. Im "Historischen Roman" (geschrieben 1936/37) kommen also die Vorzüge seines historischen Denkens voll zum Ausdruck. Notwendig weist dann gerade dieses Werk nach, wie sehr Lukács' Interesse gegenüber dem schöpferischen Prozess wie über-

haupt den immanenten Problemen des Kunstwerks gegenüber allmählich abgenommen hat. Abgesehen von Ansätzen zu einer Philosophie des Schöpferischen, wie sie sich in der "Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik" finden, sowie von seiner spezifischen Auslegung der Spontaneitäts-Bewusstseins-Problematik steht Lukács spätestens seit den Aufsätzen in der "Linkskurve", wenn auch nicht konsequent, auf dem Boden der Lenin'schen Erkenntnistheorie ("Widerspiegelungstheorie"). Hierdurch ergeben sich einige komplizierte neue Probleme, die in diesem Zusammenhang jedoch nicht erörtert werden können. Dieser Einwand (der mangelnden Berücksichtigung der Immanenz des Kunstwerks), der meist von fachgermanistischer Seite erhoben wird, tritt jedoch u.E. zurück gegenüber dem weit schwerer wiegenden, den wir hier nachdrücklich - noch über Wellek und Warren⁵¹ hinausgehend - vertreten: Lukács hat bisher weder eine in sich konsequente marxistische Literaturtheorie und Ästhetik entwickelt - die Frage bleibt offen, ob dies überhaupt an Hand der von Marx und Engels entwickelten Instrumente möglich ist -; er hat weder die inneren Widersprüche seiner Konzeption überwunden, noch die Grundkriterien seines Denkens mit den oft ausserordentlichen Einsichten seiner historisch-soziologischen Analysen widerspruchslos verknüpft. Falls er nicht in den von ihm schon 1932 so heftig kritisierten Eklektizismus Franz Mehrings zurückfallen wollte, der die ästhetische Immanenz des Kunstwerks mit den politisch-ideologischen Tendenzen eines vergrößerten marxistischen Klassendenkens zu verbinden suchte, musste er die sich in seinem Denken notwendig entfaltenden Widersprüche miteinander zu verknüpfen suchen, und dies um so intensiver, je mehr er sich dem Historischen Materialismus zuwendete⁵². (Mit einem marxistischen Denker wie Georg Lukács, der die "Formel" der "wirklichen Bahn der Geschichtskurve"⁵³ zu kennen glaubt, ist es naturgemäss kaum möglich, diese "Formel" selbst zu diskutieren. Deshalb soll dieser Einwand zurückgestellt werden.)

Es ist für das Verständnis von Lukács von entscheidender Bedeutung festzustellen, dass der Bruch in seiner Entwicklung überwiegend objektiver, nicht so sehr subjektiver Natur ist. Das bedeutet zunächst einmal, dass Lukács' Kokettieren

mit dem sog. "Stalinismus", besonders mit Stalins "Sprachtheorie", keine strategische, sondern gleichsam nur taktische Relevanz für die Gesamtbeurteilung seines Werkes hat. - Wichtiger für unseren Zusammenhang ist jedoch, dass Lukács - trotz mancher Bemerkungen in dieser Richtung - im Grunde niemals auf Wölfflins Standpunkt gestanden hat⁵⁴. Wölfflin wollte ja, etwa in seinen "Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen"⁵⁵, mit seinen Reflexionen über "Seh-Formen" und "Darstellungs-Formen" der "Unbegrenztheit" des historischen Prozesses das Ordnungsschema eines gleichsam ewigen "Formenapparates" entgegensetzen. Lukács dagegen stellte sich - und darin liegt zutiefst die Einheitlichkeit seines Denkens - immer der Dialektik von Wesen und Erscheinung, von Leben und Form, von Subjekt und Objekt, von Individuellem und Allgemeinem. Dies gilt für seine frühe, explizit von Simmel, wie für seine späte, gleichzeitig von Hegel und Marx beeinflusste Produktion. Simmels Bestimmung des Lebens, wie er sie etwa in den "Rembrandtstudien" getroffen hat, verdankt Lukács viel. Über das "dunkle, substantielle, gleichsam in sich ruhende Sein" erhebt sich bei Simmel "das Leben als absolute Kontinuität" und "kontinuierlich formwechselndes Strömen"⁵⁶, wie auch die Form. "Leben und Form ..., die metaphysischen Parteien, die sonst das Wesen der gegebenen Gebilde unter sich aufteilen, erscheinen als gemeinsam gegensätzlich zu jenem freilich kaum benennbaren Grundbegriff oder Grundstoff des Seins"⁵⁷. Andererseits löst sich bei Simmel die Form von dem strömenden Lebensprozess und verharret abgelöst, "zeitlos", "entwicklungslos" in "ein für alle Mal seiender Phänomenalität"⁵⁸. Simmel verwendet somit zwei Begriffe der Form⁵⁹: einmal ist Form der Ursubstanz des Seins parallel zum Leben direkt zugeordnet, andererseits löst sich die Form vom Leben, das selbst aus dieser Ursubstanz hervorgegangen, von ihr bewegt wird. Bei Lukács kehrt die doppelte Bestimmung des Formbegriffs wieder. Er sieht etwa in "Zur Soziologie des modernen Dramas" und in der "Theorie des Romans" bezeichnenderweise "Leben" und "Form" als die beiden sich gegenüberstehenden "Formengruppen". Die Form ist für ihn - im Unterschied zu Simmel - in dieser vormarxistischen Periode unter dem starken Einfluss Kants absolut vor-

rangig. Das Leben ist immer schon ein geformtes. Andererseits hebt sich auch bei ihm - trotz der Vorrangigkeit der Form - das Leben als schon historisch-individuell geformtes ("Lebensform") vom irrational unter ihm dahinströmenden Urprozess des Seins - wie auch vom Kunstwerk - als Gestalt ("Kunstform"), die der Lebensform dann gegenübertritt, ab. - Der Lebensbegriff Simmels, die gewissermassen lebensphilosophische Dialektik tragen bereits, wenn auch implizit, die Frage nach ihren historisch (-sozialen) Bedingungen in sich⁶⁰. Simmels impressionistisch-lebensphilosophischer Totalitätsbegriff, der Lukács bis in seine Spätzeit hinein nachhaltig beeinflusst, gleitet unmerklich hinüber in den mystischen Rationalismus der dialektisch-ideologischen und dynamischen Totalität des Historischen Materialismus. Gerade diese im Totalitätsbegriff enthaltene Frage nach den historischen Bedingungen hat Lukács konsequent aufgenommen, weiterentwickelt und verknüpft mit seiner schon früh getroffenen Grundentscheidung: dass nämlich das Subjekt für sich selbst zur Erscheinung, zum Objekt geworden ist⁶¹. Um die Entscheidung in dieser grundlegenden Frage hat Lukács in seiner Frühzeit immer wieder gerungen. Die Alternative stellt sich ursprünglich für ihn wie folgt: "Ist das Historisch-Soziale für die Struktur des Wertes selbst von Bedeutung und inwiefern?" oder ist "alles Soziologische an der dramatischen Form nur die Möglichkeit der Verwirklichung des ästhetischen Wertes, ... bestimmt dagegen diesen Wert nicht selbst?"⁶²

Schon für den frühen Lukács ist also, wie seine Bestimmung des Griechischen noch verdeutlichen wird, die Entfremdung des Menschen in der modernen geschichtlichen Welt total geworden. Allerdings hat Lukács diese Grundeinstellung in der Frühzeit gelegentlich - etwa in "Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik"⁶³ - gedanklich zu überwinden versucht. Später jedoch - als Marxist - setzt er diese geschichtliche Welt in ihrer totalen Entfremdung voraus und konkretisiert sie: Die Erscheinungsseite des Lebens, in welche dessen Wesen aufgegangen und geronnen ist, gewinnt nun nach dem Vorbild Marxens historisch-soziale Gestalt als bürgerlich-kapitalistische Gesell-

schaft. Das Substantielle der Geschichte wird nach der Formel Hegels in Anlehnung an Marx für ihn das "Proletariat". Nur im "Proletariat", als Träger des historischen Prozesses, können Wesen und Erscheinung sich temporär versöhnen; nur das "Proletariat" kann die totale Entfremdung der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft durchbrechen; das Wesen tritt - um den Preis seiner Ideologisierung, also in verdinglichter Gestalt - wieder hervor, indem es sich die historisch-politische Entwicklung des Klassenkampfes bewusst macht.⁶⁴ Konsequenter verschleibt sich deshalb für Lukács auch das Problem von "Wert und Wertrealisation": Wo alles zum Objekt geworden ist, muss der Literaturhistoriker von der Erscheinungsseite des Lebensprozesses an sein Wesen, gerade auch im künstlerischen Bereich, herangehen. Das eigentlich Tragische etwa kann konsequent nur noch von seiner Erscheinungsform, dem Konflikt in der bürgerlichen Gesellschaft, her erkannt werden - Somit sind die Widersprüche in Lukács' Denken also objektiver Natur. Sie sind, wenn man seine Ausgangsposition berücksichtigt, in seinem Denken angelegt und haben etwas Zwangsläufiges an sich. Insofern sind Früh- und Spätwerk also eine Einheit. - Jedoch erst die nackte Polarisierung von Wesen und Erscheinung im Rahmen seiner späteren Historisierungen lässt diese Widersprüche in Lukács' Denken in ihrer Grellheit aufleuchten. Deshalb steht der späte Lukács, gleichsam notwendig, jenseits einer echten Versöhnung von Wesen und Erscheinung und fällt damit schliesslich hinter seine eigene Fragestellung zurück.

IV

Um die philosophische und literatursoziologische Position Lukács' zu ermitteln, empfiehlt es sich, zumindest einige seiner Problemstellungen in den so sehr bemerkenswerten frühen Versuchen zur Philosophie und Soziologie der Literatur hervorzuheben. Dies geschieht nicht - wir betonen es noch einmal -, um den frühen gegen den späten Lukács auszuspielen, wie dies, vielleicht mit grösserer Berechtigung, bei der Interpretation Marxens heute geläufig ist, sondern im Gegenteil: ledig-

lich, um die zentralen immer wieder durchbrechenden Fragestellungen Lukács' in den Griff zu bekommen. Eine Analyse nur der Arbeiten der späteren Phase seiner Entwicklung ab 1933 könnte gerade diese Aufgabe nicht lösen.

Der Zusammenhang der historisch-empirisch vorgehenden Literatursoziologie mit geschichtsphilosophischen oder dem Kunstwerk rein immanent zugeordneten Fragestellungen ist von Lukács selbst, etwa im Vorwort zur "Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas"⁶⁵ und in den Vorbemerkungen zu "Zur Soziologie des modernen Dramas" durchaus gesehen worden. Lukács hat immer wieder, besonders aber in seinen ersten Schaffensperioden, mit diesen Problemen gerungen. Das Hineinreichen des "Historisch-Soziologischen" in die "Struktur des Wertes selbst"⁶⁶, die Anerkennung einer "Gehaltsphäre des Dramas, die jenseits der Soziologie liegt (das eigentlich Tragische im Gegensatz zu seiner Erscheinung darin: dem Konflikt)"⁶⁷ ist von Lukács selbst problematisiert worden, wenn auch der Durchbruch des historischen Denkens im Grunde schon in "Zur Soziologie des modernen Dramas" erfolgte. Um auf dieses vitale historisch-soziologische Interesse in Lukács' Denken, das später vorherrschend werden soll, schon in diesem Zusammenhang aufmerksam zu machen, seien zunächst einige seiner zentralen Thesen aus "Zur Soziologie des modernen Dramas" wiedergegeben, um dann die geschichts- und lebensphilosophischen Grundlagen seiner früheren Perioden kritisch zusammenzufassen. Die frühen historisch-soziologischen Einsichten Lukács' müssen als bahnbrechend für die Sicht allgemeiner funktionaler soziologischer Zusammenhänge zwischen bürgerlichem Drama und bürgerlichem Publikum angesehen werden. Lukács reflektiert sowohl die "Einwirkung der Gefühle auf Stoff und Stil des Dramas"⁶⁸ wie die Sicht des Dramas als "eine der Waffen des ideologischen Klassenkampfes der im Kampfe stehenden, aufwärts strebenden und im starken Aufsteigen begriffenen Bourgeoisie"⁶⁹. Unter diesem letzteren Aspekt, so fordert Lukács, muss das explizite "Wertende" im modernen bürgerlichen Drama im Unterschied zum Shakespeare'schen gesehen werden: "Im neuen Drama⁷⁰ prallen schon nicht mehr nur Leidenschaften aneinander, sondern Ideologien, Weltanschauungen"⁷¹, schliess-

lich sieht Lukács die Auflösung der "Einheit von Bühne und Drama"⁷² und den durch das Anwachsen der modernen Grossstädte beschleunigten allgemeinen Entfremdungs-, Rationalisierungs- und Intellektualisierungs-Prozess⁷³, der eine Fülle soziologischer Probleme aufwirft. Ihn interessieren besonders die Beziehungen zwischen Drama und Publikum.

Das moderne bürgerliche Drama steht, nach Lukács, in mannigfachen "antagonistischen" Konflikten: sowohl mit den "bewusst rationalistischen Bedürfnissen"⁷⁴ des kapitalistischen Bürgertums wie auch mit den historisch notwendigen demokratischen Tendenzen, die die arbeitsteilige Gesellschaftsordnung ständig aufs neue produziert, mit den historisch überkommenen Formen der Bühne, die auf die Bedürfnisse eines "aus mystisch-religiösem Empfinden hervorgegangenen"⁷⁵ Dramas abgestellt war; ferner zeigt sich der Konflikt etwa darin, dass die "Bourgeoisie" aus der (schon erwähnten) soziologisch auf Stabilisierung ihrer Macht- und Herrschaftspositionen ausgerichteten Klassenlage heraus ihre Probleme im modernen bürgerlichen Drama tendenziell erneut zu "ewigen" Problemen macht - und sich damit jener Ideologisierung der eigenen Position wieder annähert, die sie aus ihrem revolutionären Impuls, ihrem historischen Ursprung gemäss, überwinden musste. Das bürgerliche Drama fiel also hinter seinen Begriff zurück, ja, es wurde - und diese Interpretation Lukács' hätte auch der Marx der "Deutschen Ideologie" oder der "Heiligen Familie" geben können - zum Instrument der Bewusstseins-Verhüllung der partikularen Interessen, zur Ideologie der bürgerlichen Klasse. Damit wurde das bürgerliche Drama jedoch zum schliesslich historisch-objektiven Hemmnis für die Entwicklung etwa des religiös-mystischen Dramas, des von Lukács auch so genannten "früheren" Dramas, zum Volksstück. Das "frühere" Drama löste sich langsam, nicht sprungartig aus seinem religiösen Urgrund - und wurde (wie der späte Lukács unter dem Einfluss Belinskis und Tschernyschewskis konsequent folgern musste) zur Basis des dramatischen Ausdrucks (Volks-Stück) der sich gleichsam parallel emanzipierenden Klasse, des Proletariats⁷⁶.

Dem modernen bürgerlichen Drama fehlen, wie Lukács feststellt, die adäquate Bühne sowie die Massen der Zuschauer.

Die selbstverständliche Adäquanz von Bühne, Drama und Zuschauer, wie sie Lukács den Griechen zumisst, ist in der bürgerlichen Gesellschaft auseinandergerissen. In der kapitalistisch-entfremdeten Gesellschaft finden Drama, Theater (Bühne) und Zuschauer nicht mehr zueinander. Als historische Beispiele für diesen Zustand nennt Lukács die vergeblichen Bemühungen Lessings in Hamburg, Goethes in Weimar und Immermanns in Düsseldorf⁷⁷, die eine solche Bühne nicht haben errichten können. Die allgemeinen, infolge der Industrialisierung auch bei ihren Trägern festzustellenden Rationalisierungen des Bewusstseins, wie sie die technische Entwicklung erfordert ("Intellektualisierungsprozess"⁷⁸), erschweren - nach Lukács - den "unmittelbaren sinnlichen Ausdruck", wie ihn die Oper noch besitzt. "Der Intellektualismus gibt den typischen Geschehnissen eine Form, durch welche diese für die Masse schwer apperzipierbar werden."⁷⁹ Die "Umgestaltung des Lebens jedoch und mit demselben resp. durch dasselbe die des dramatischen Geschehens ... zersprengt auch noch die Masse, welche ihm sonst zur Verfügung stehen könnte."⁸⁰ Dafür treibt die "Intellektualisierung diese in paradoxerweise demokratische Kunstgattung (gemeint ist das bürgerliche Drama, P.L.) immer stärker dem Aristokratischen entgegen"⁸¹.

Die für spätere marxistische Literaturinterpretationen bedeutsame Kluft zwischen dem bürgerlichen und dem "früheren" Drama macht Lukács einprägsam deutlich. "Vielleicht ist denn auch nicht allzu paradox, zu sagen, dass in einer, ihrer Intention nach demokratischen Art von intellektueller Berührung (Unterrichten, Moralisieren) mehr aristokratisches Element enthalten ist (durch die, wenngleich oft unbewusste, Betonung der zwischen dem Schaffenden und den Aufnehmenden bestehenden geistigen Gradunterschiede), als innerhalb einer mystisch-religiösen Zeremonie in aristokratischer Ausprägung."⁸² Die hier nur angedeuteten Trends haben in der Interpretation Lukács' schliesslich das "intime Theater" und dessen spezielle Problematik, die in dem Begriff des Theaters für eine aristokratische Minorität gipfelt, hervorgebracht⁸³. Im Rahmen dieser Einführung können diese Probleme jedoch nicht weiter verfolgt werden.

Die - wie wir gesehen haben - notwendig in sich widerspruchsvolle, frühe geschichts- und lebensphilosophische Position Lukács' weist bereits auf die schon erwähnten späteren Brüche seiner Gesamtkonzeption hin. Die bürgerlich-kapitalistische Welt hat - nach Lukács - die "Totalität", den "Kreis, dessen Geschlossenheit die transzendente Wesensart ihres (gemeint sind die Griechen, P.L.) Lebens ausmacht, ... gesprengt"⁸⁴. Der moderne Mensch steht "einsam ..., als alleiniger Träger der Substantialität inmitten reflexiver Formen"⁸⁵. Mit der Konzeption der verlorenen, ursprünglichen Totalität der Griechen steht Lukács eindeutig im Banne jenes klassisch-humanistischen Ideals, das Winckelmann, Lessing, Herder, Goethe, Schiller und Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schlegel und Hölderlin, aber auch spätere wie Simmel, beseelt hat - ein Ideal, das den "Mythoswillen der Neuzeit"⁸⁶, in wissensoziologischer Terminologie: die Ideologie der deutschen Klassik, so eindrucksvoll manifestiert. Diese seine Nähe zur deutschen Klassik lässt sich bis in Einzelheiten verfolgen. Die griechische Welt war auch für ihn ursprünglich "Urbild eines gültigseligen Daseins"⁸⁷. Die Identität von Humanität und Schönheit, von Ethik und Ästhetik, von Goethes Naturgestalt und Kunstgestalt, das besonders von Friedrich Schlegel⁸⁸ immer wieder betonte Vollendet-Geformte, Organisch-Gereifte und -Gewachsene der griechischen Totalität ist auch für Lukács Massstab. Mit dem Begriff der "absoluten Lebensimmanenz Homers" hat Lukács eine ähnlich paradigmatische Gewichtung des griechischen Sängers und seiner metaphysischen Aufgipfelung zum Symbol der Ganzheit und Geschlossenheit vorgenommen wie etwa Goethe. Lukács vereinigt in der Terminologie der "Theorie des Romans" die einzelnen soeben angeführten Momente der griechischen Welt, wie die deutsche Klassik sie zusammengefügt hat, zu einem melancholischen Ausdruck: "... Totalität als formendes Prius jeder Einzelercheinung bedeutet, dass etwas Geschlossenes vollendet sein kann; vollendet, weil alles in ihm vorkommt, nichts ausgeschlossen wird und nichts auf ein höheres Aussein hinweist; vollendet, weil alles in ihm zur eigenen Voll-

kommenheit reift und sich erreichend sich der Bindung fügt. Totalität des Seins ist nur möglich, wo alles schon homogen ist, bevor es von den Formen umfasst wird; wo die Formen kein Zwang sind, sondern nur das Bewusstwerden, nur das Auf-die-Oberfläche-Treten von allem, was im Inneren des zu Formenden als unklare Sehnsucht geschlummert hat; wo das Wissen die Tugend ist und die Tugend das Glück, wo die Schönheit den Weltsinn sichtbar macht."⁸⁹

An diesem klassisch-humanistischen Ideal hat Lukács in allen seinen Matemorphosen - auch in den späteren Phasen seines Werkes⁹⁰ - im Grunde immer festgehalten und damit seine hegelianisch-marxistische Geschichtsphilosophie vor dem Absturz in den Relativismus bewahrt. Unter diesem Gesichtspunkt mag es denn auch unerheblich erscheinen, wenn Lukács in seinen späteren Arbeiten die ewige Norm des griechischen Ideals gleichsam umzuschmelzen versucht in eine aus dem historischen Prozess⁹¹ sich herauskristallisierende, allgemein gültige, "wesentliche Gesetzmässigkeit"⁹². Andererseits jedoch offenbart sich eine entscheidende qualitative Differenz zwischen der soeben zitierten mystisch-metaphysischen Totalität der Griechen in der "Theorie des Romans" und jener Konzeption des Griechischen, wie sie Lukács besonders in "Schillers Theorie der modernen Literatur" vertritt. In der "Theorie des Romans" steht die Totalität der Griechen ursprünglich, in sich geschlossen, als ewige Norm gleichsam vor dem Einbruch des historischen Prozesses. In "Schillers Theorie der modernen Literatur" fasst Lukács diese griechische Totalität konsequent mit Hegels, durch Marx historisch-soziologisch angereicherter Dialektik der Kategorien des "Besonderen" und "Allgemeinen": "Das Griechentum bildet ... notwendig das Vorbild, da in seinen Produkten jene Einheit von sinnlich-realistischer Gestaltung des Besonderen und klarer Herausarbeitung des Allgemein-Wesenhaften vorhanden war."⁹³ Im Anschluss an die Interpretation einer Stelle im Marx'schen "Kapital" hebt Lukács die Relevanz der gleichzeitig realen und reflexiven Dialektik des "Allgemeinen" und "Besonderen", die für ihn identisch ist mit der "historischen Betrachtungsweise selbst", hervor. "Die Dialektik des Allgemeinen und des Beson-

deren, die nähere Bestimmung von jenem durch diese Dialektik" widerspiegelt "in logischer Form die fundamentale Tatsache der Prozessartigkeit, der Historizität einer jeden ökonomischen Formation..."⁹⁴ Wieviel auch immer diese dialektische Methode an historisch-soziologischer Einsicht erbringen mag: Die selbst schon "durch ihre ziemlich entfaltete, konkrete Inhaltlichkeit"⁹⁵ ideologisierten, resp. verdinglichten Kategorien des Histomat stehen in unlösbarem Gegensatz zum Anspruch ihrer Überzeitlichkeit und ihrer normativen Funktion. Eben dies hat Lukács bei Hegel kritisiert: "... die methodologische Einstellung Hegels (schlägt) in politische Inhaltlichkeit um"⁹⁶. Lukács selbst hat dieses Problem jedoch ebenso wenig lösen können wie Hegel und Marx; denn die "dialektisch-materialistische Konzeption" der Kategorien "vernichtet" jede Metaphysik ebenso wie die reinen Formen der Logik, - "Vernichtung" bedeutet jedoch Ideologisierung von Metaphysik und Logik. Ideologisierung heisst in diesem Zusammenhang das Anfüllen der dialektischen Kategorien mit einer bereits präterminierten politisch-sozialen Inhaltlichkeit, die endgültige Umformung der noch temporär sich versöhnenden triadischen Geist-Dialektik Hegels in eine massiv reale, teleologisch bestimmte Kampfes-Dialektik im politisch-sozialen Raum, in dem das "Proletariat" (bzw. sein "Klassenbewusstsein"⁹⁷) deren letzte Reaffirmation darstellt. Die "wesentliche Gesetzmässigkeit" der griechischen Totalität kann Lukács also mit den historisierten und verdinglichten Kategorien seiner Dialektik, nämlich dem "Besonderen" und "Allgemeinen", nicht adäquat erfassen. Gerade aus dem Wandel seiner Rezeption der griechischen Welt werden die - oben schon angedeutete - eigenartige Geschlossenheit, aber auch die objektiv in Lukács' Denken angelegten Brüche, die dann nur in seinen späteren Arbeiten deutlicher hervortreten, plastisch.

Nicht mit der unerschütterlichen Kraft des Glaubens an die promethäische Gewalt des Menschen, wie sie den jungen Marx beseelt, sondern zu dieser Zeit noch mit der zweifelnden Melancholie des späten Denkers, der den schicksalhaft in die Entfremdung geworfenen modernen Menschen sieht, stellt Lukács in der "Theorie des Romans" fest: "Wir haben die Produktivität des

Geistes erfunden: darum haben die Urbilder für uns ihre gegenständliche Selbstverständlichkeit unwiederbringlich verloren und unser Denken geht einen unendlichen Weg, der niemals voll geleisteten Annäherung. Wir haben das Gestalten erfunden: darum fehlt allem, was unsere Hände müde und verzweifelt fahren lassen, immer die letzte Vollendung. Wir haben in uns die allein wahre Substanz gefunden: darum mussten wir zwischen Erkennen und Tun, zwischen Seele und Gebilde, zwischen Ich und Welt unüberbrückbare Abgründe legen und jede Substantialität jenseits des Abgrunds in Reflexivität zerflattern lassen; darum musste unser Wesen für uns zum Postulat werden und zwischen uns und uns selbst einen noch tieferen und gefährdrohenderen Abgrund legen. Unsere Welt ist unendlich gross geworden und in jedem Winkel reicher an Geschenken und Gefahren als die griechische, aber dieser Reichtum hebt den tragenden und positiven Sinn ihres Lebens auf: die Totalität."⁹⁸

Diese Aufsplitterung des bei den Griechen als homogen empfundenen Lebens in Subjekt und Objekt, in actio und contemplatio, in "Verstand und Leben" und "Sein und Leben"⁹⁹, welche von Hegel, Marx, Nietzsche und Dilthey, von Bergson und Simmel philosophisch zu bewältigen gesucht wurde, sieht, wie schon hervorgehoben, auch Lukács. Wie für den Marx von "Nationalökonomie und Philosophie" und dem Feuerbachteil der "Deutschen Ideologie" hat diese Entwicklung auch für Lukács den Einbruch der kapitalistischen Arbeitsteilung und damit der Ideologisierung in die einst geschlossene Welt des Menschen, damit aber auch die Heraustrennung der Kunst aus der menschlichen Totalität, das Auseinanderreißen von Wesen und Erscheinung, Form und Inhalt und die fortan historisch-soziale Emazipation des Künstlerischen vom ursprünglichen Lebensprozess mit sich gebracht. Gerade diese Gedanken zeigen, wie nah und wie fern Lukács zu dieser Zeit bereits dem Marx'schen Gedanken stand. Er selbst hatte Marx zu dieser Zeit bereits gelesen¹⁰⁰. Er war, wie dieser, der Auffassung, dass die Ideologisierung aller Prozesse des Lebens nur fortschreiten kann in einer Welt, die gleichzeitig nur noch als rational bewusstwerdende wie extrem-geschichtlich-seiende, also entfremdete Welt existiert. Beide

Phänomene, die extreme Rationalisierung¹⁰¹ wie die Historisierung, sind ja nur als dialektische Glieder eines Prozesses aufzufassen.

Wenn Lukács sich auch in seinen späteren Arbeiten¹⁰² weitgehend dem romantisch-prometheischen Menschenbild Marx' und der Marx'schen Auffassung von der Verengung des Menschen auf sein reines Produzentendasein in der kapitalistischen Gesellschaft anschliesst, so problematisiert er noch in der "Theorie des Romans" die Einengung des Menschen auf den "Täter" einprägsam: "Kants Sternenhimmel glänzt nur mehr in der dunklen Nacht der reinen Erkenntnis... Und das innere Licht gibt nur dem nächsten Schritt die Evidenz der Sicherheit oder - ihren Schein ... Von innen strahlt kein Licht mehr in die Welt der Ge-sehnisse und in ihre seelenfremde Verschlungenheit. Und ob die Angemessenheit der Tat an das Wesen des Subjektes, der einzige Wegweiser, der übrigblieb, wirklich das Wesen trifft, wer kann es wissen, wenn das Subjekt für sich selbst zur Erscheinung, zum Objekt geworden ist."¹⁰³

Mit diesem Gedanken geht Lukács jedoch in dieser Frage noch einmal entscheidend über seine lebensphilosophische Position in "Zur Soziologie des modernen Dramas", die als unmittelbare Vorstufe seines späteren Historismus zu werten ist, an die er später wieder anknüpft, hinaus. In der "Soziologie des Dramas" formuliert er: Das "Erlebnis ist ein Symbol des Widerstreits zweier Abstrakta. Auf der einen Seite der Kampf des abstrakten Denkens in seinem Bestreben, die konkreten, irrationalen, in keinerlei System einfügbaren Tatsachen zu brutalisieren; auf der anderen die Rolle der abstrakten Prozesse im Leben, welche zu Hemmungen der ... konkreten Bestrebungen des einzelnen Menschen werden. Zwei Abstrakta treten ins Leben ein: die abstrakte Weltanschauung (als auf das Leben einwirkendes Element, nicht als Philosophie) und die Wahrnehmung des in den Ge-sehnissen sich offenbarenden, abstrakten, über das Individuelle und den wechselseitigen Zusammenhang der Individuen hinausgehenden - des historischen - Prozesses."¹⁰⁴ Die Lebenstotalität der Griechen ist für Lukács hier also bereits gespalten in das "abstrakte Denken" einerseits und den Strom des historisch-

irrational verlaufenden Lebensprozesses andererseits. Auf der einen Seite steht die "abstrakte Weltanschauung", die "innerste und eigenste Wesenheit"¹⁰⁵ des Menschen, die ihm in der Entfremdung der bürgerlich-kapitalistischen Welt nur noch als "unendliche Forderung auf einen imaginären Himmel des Sein-Sollenden ... entgegengestellt ist"¹⁰⁶. Auf der anderen Seite steht, bereits relativ deutlich ausgeprägt, der von den Individuen unabhängige, von diesen nur als unverständlicher Einbruch hinzunehmende historische Prozess, der dann vom Künstler bewusst zu gestalten ist. Zwar fügt Lukács anschliessend hinzu: "Vielleicht, dass die beiden Fälle ganz von fern und ganz aus der Höhe gesehen eigentlich doch eins sind und an dem tiefsten Punkte der künstlerischen Verarbeitung sich auch vereinigen."¹⁰⁷ Jedoch ist sein Blick bereits eindeutig auf die "Lebensformen, ... ihre Beziehungen zueinander und zu der dramatischen Form" gerichtet. Der Bruch in der Welt, der Verlust der ursprünglichen Geschlossenheit der griechischen Welt wird bereits grundsätzlich von Lukács vorausgesetzt. Sein Interesse richtet sich primär auf die Analyse der Beziehung zwischen "Lebensformen und Kunstformen". Ihn interessiert prinzipiell "das Hauptproblem einer Soziologie der literarischen Formen ... nämlich: sowohl die zeitlich-historischen Lebenselemente auf eine formale Typik zurückzuführen, als in dem, was man allgemein das 'Inhaltliche' an den Kunstformen nennt, das Formale nachzuweisen, um dann die Wechselbeziehung dieser beiden Formengruppen zu untersuchen ..."¹⁰⁸

Für den vorliegenden Gedankengang unerheblich - für die Entwicklung der Lukács'schen Fragestellung im Ganzen jedoch von Bedeutung - ist die in den späteren Arbeiten dann immer stärker hervortretende doppelte Frontstellung: Lukács richtet sich sowohl gegen die Einseitigkeit einer Analyse des "Naturalismus des Inhalts" als auch des apriorischen Idealismus. Die dielaktische Beziehung zwischen künstlerischer Form und künstlerischem Inhalt, bzw. zwischen historischem Subjekt und Objekt, sind für den späten Lukács die Widerspiegelung bzw. der Ausdruck der Antagonismen innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft¹⁰⁹. Das In-Bezug-Setzen nur der Formen¹¹⁰ (des Lebens

und der Kunst), bzw. die Auflösung aller künstlerischen Inhalte in die Form¹¹¹, die Bestimmung der Form als "Totalität"¹¹², als höchste Richterin des Lebens"¹¹³ erinnert an Lukács' Bestimmung der Geschlossenheit der griechischen Welt. Der platonische Einfluss neben dem lebensphilosophischen tritt womöglich noch stärker hervor. "Die Idee ist früher da als alle ihre Äusserungen."¹¹⁴

Die "Seele und die Formen" steht noch jenseits der historisch-soziologischen Relativierung, die bereits in der "Soziologie des modernen Dramas" so deutlich wird. Form und Inhalt sind, obwohl bereits aus ihrem ursprünglichen Einssein herausgerissen, noch nicht antagonistisch entfremdet, noch keine Widerspiegelungen der arbeitsteiligen, bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Noch gibt der undifferenziert genommene Begriff eines irrational-allgemeingültigen "Schicksals" der Dichtung ihre Form¹¹⁵. Weltanschauung und intellektuelle Begrifflichkeit als isoliert dahintreibende Kräfte des Lebensprozesses, stehen noch in der Unerlöstheit ihrer historischen Begriffslosigkeit, ihres noch nicht gefundenen historisch-soziologischen Ausdruck. "Es gibt also Erlebnisse, die von keiner Gebärde ausgedrückt werden könnten und die sich dennoch nach einem Ausdruck sehnen ... Die Intellektualität, die Begrifflichkeit, ist es, als sentimentales Erlebnis, als unmittelbare Wirklichkeit, als spontanes Daseinsprinzip; die Weltanschauung in ihrer unverhüllten Reinheit als seelisches Ereignis, als motorische Kraft des Lebens."¹¹⁶

Wie in den platonisch und lebensphilosophisch beeinflussten Arbeiten, besonders in "Die Seele und die Formen", versucht Lukács immer erneut - und das charakterisiert wesentlich seine frühen wie auch seine späten Arbeiten -, die Zerrissenheit der bürgerlich-kapitalistischen Welt im ästhetischen Bereich, und wesentlich vom ästhetischen Bereich ausgehend, in der Konstruktion einer neuen, aus dem anarchischen Strom des Lebens sich gleichsam erhebenden Geschlossenheit aufzulösen. In diesem Zusammenhang müssen die "Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik" und die "Theorie des Romans" ebenso gesehen werden wie die "Die Seele und die Formen". Während sich Lukács in der

"Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik", die übrigens Ansätze zu einer Phänomenologie des Schöpferischen enthält, stärker mit Kant bzw. Lask und Rickert sowie der Phänomenologie Husserls auseinandersetzt, treten in der "Theorie des Romans" Neuplatonismus, Lebensphilosophie und der Übergang zum objektiven Idealismus Hegels in den Vordergrund.

Die "Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik" zeichnet sich dadurch aus, dass, womöglich noch schärfer als in den früheren Schriften, eine strenge Scheidung zwischen ethischem und ästhetischem Subjektverhalten wie überhaupt zwischen ethischem und ästhetischem Bereich (resp. ethischer und ästhetischer Form) gefordert wird. Lukács wendet sich in dieser Arbeit gegen Platons und Hegels¹¹⁷ Ästhetik und versucht, im Anschluss an Kant, K. Fiedler u.a. eine transzendental-philosophische Bestimmung der Einheit von ästhetischem Subjekt und Objekt. Diese Trennung zwischen ethischem und ästhetischem Bereich, die er später - schon in seinem Aufsatz "Tendenz oder Parteilichkeit?" - revidieren muss, weil eine Trennung von Ethik und Ästhetik nach marxistischer Auffassung das Kunstwerk von der "gesellschaftlichen Praxis" isoliert, ist in "Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik" jedoch notwendig, um im Sinne Kants und des Neukantianismus zur "wirklichen Erkenntnis des entscheidenden, des transzendenten Wertes"¹¹⁸, zur "Geltungsgesetzlichkeit" (Volkeit), zu gelangen. Lukács unterscheidet, ähnlich wie Simmel, Dilthey, Husserl, Nietzsche u.a., schon in "Die Seele und die Formen" zwei Lebensbegriffe, die hierarchisch geordnet sind. Einmal das empirisch daseiende Leben und zum anderen das allumfassende höherwertige Leben¹¹⁹, dessen "Transzendenz", - um mit Simmel zu sprechen - "als das immanente Sein des Lebens"¹²⁰ aufgefasst wird. Lukács weist dementsprechend auf den transzendenten Wert in der vollendeten Immanenz des Kunstwerks hin.¹²¹ Analog der Stufung der Lebensbegriffe unterscheidet Lukács in der "Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik" zwischen empirischem und ästhetischem Subjekt und später in "Geschichte und Klassenbewusstsein" aber auch noch in den "Beiträgen zur Geschichte der Ästhetik" (indessen bereits von Hegels Abstufung der Wirklichkeit bestimmt) zwischen dem blossen

historisch-empirischen Dasein und einer höheren, gleichsam "wirklicheren" Wirklichkeit¹²².

In seiner Polemik gegen Kant führt Lukács aus, dass die ästhetische Form nicht "relativ verselbständigte Vorform"¹²³ der theoretischen Sphäre ist. Nur in der ästhetischen Sphäre im Unterschied zur ethischen und logischen ergibt sich - nach Lukács - auch jenseits der griechischen Welt eine harmonisch ausgeglichene Beziehung¹²⁴. Dabei wird das ästhetische Subjekt, resp. die ästhetische Sphäre, in ihrer gedachten Reinheit gleichsam bloss als Grenzfall der Erlebnismöglichkeit des unmittelbar erlebenden Subjekts aufgefasst¹²⁵. Das Verhalten des ästhetischen Subjekts ist im Unterschied zu dem des ethischen ein "normatives Erlebnis"¹²⁶; in diesem Erlebnis drückt sich die "spezifische ästhetische Geltungs-Qualität aus". Kant hat bereits die Subjektseite dieses Problems in der "Kritik der Urteilskraft" gesehen. Jedoch bleibt Kant bei der "Interesselosigkeit des ästhetischen Subjektverhaltens" stehen - welche Lukács vergeblich als "Intention des erlebenden Subjekts auf einen dem reinen Erleben angemessenen Gegenstand"¹²⁷ husserlsch bzw. im Sinne von Lask umzuinterpretieren versucht. Gerade für die ästhetische Sphäre kann dies, wie er später selbst ausführt, schon gar nicht zutreffen. Kant jedenfalls hat - nach Lukács' Auffassung - das "Entgegengelten" des ästhetischen Objekts, bzw. das Konstitutiv-Werden der Kategorien für das ästhetische Subjekt und Objekt ebensowenig gesehen wie die Verwandlung des natürlichen Subjekts in ein "stilisiertes". Die "Verwandlung, die das Gerichtetsein auf den ästhetischen Wert im Subjekt vollzieht, ist ... eine ihre Subjektivität bewahrende, eine nur innerhalb der Subjektimmanenz neue Ballungen und Ordnungen schaffende, eine, vom Gesichtspunkt des Subjekts aus betrachtet, materialechte Verwandlung: sie macht aus dem natürlichen Subjekt ein stilisiertes, das im Gegensatz zum konstruierten Subjekt der Logik und zum postulativen der Ethik eine lebendige, die Totalität der Menschlichkeit umfassende Einheit der inhaltlichen Fülle der Erlebnisse"¹²⁸ bildet. Die gleichsam reinen Typen dieses Menschen, der sich "ganz" auf eine bestimmte Erfüllungs-Totalität, die bestimmten Erlebnis-

möglichkeiten a priori entspricht¹²⁹, richtet, sind das schöpferische Genie bzw. der vollkommen auf ein Kunstwerk sich beschränkende rein Rezeptive. Die "Eigentlichkeit" des Menschen, welche die griechische Welt¹³⁰ als unentfremdeter Makrokosmos kennzeichnet, will Lukács im künstlich isolierten Raum, unter Abstraktion von den historischen Bedingungen der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, reflexiv noch einmal herstellen. Bezeichnend ist für Lukács, dass der von ihm intendierte Mikrokosmos über die Form der absoluten Geschlossenheit eine Analogie zu dem (am griechischen Vorbild orientierten) Universum besitzt.¹³¹ Die Reduktion des Menschen auf die ihn von der geschichtlichen Welt abschliessende Homogenität einer in ihm errichteten Erlebnis- und Erfüllungstotalität - einer Totalität, die das Erlebnis auf die vollkommene Reinheit seiner Intensität, gleichsam auf seine reine Immanenz, reduziert - bringt dadurch die ihm zugeordneten isolierten Objekte des Künstlerischen zum nochmaligen Aufblühen in dieser und durch diese hermetisch abgeschlossene Subjekt-Objekt-Einheit. Die in diesem Mikrokosmos gedachte Identität von Subjekt und Objekt besteht darin, dass das ästhetische Werk gleichsam als "utopische Wirklichkeit" die immanente Erfüllung des reinen Erlebnisses ermöglicht¹³². Das künstlerische Werk wird von Lukács gleichsam als "reine Produktivität" gedacht, so dass dem künstlerischen Schaffensprozess das Stigma der Tat des Hervorbringens¹³³ (und damit in der Konsequenz die "blosse Nützlichkeit" des Produkts im Sinne Hegels)genommen wird¹³⁴. Dieser gedachte Mikrokosmos ist noch einmal der Versuch, den künstlerischen Schaffensprozess¹³⁵, welcher noch nicht in episch-extensives oder dramatisch-intensives Schaffen unterteilt ist, der zerfallenden bürgerlich-kapitalistischen Welt gleichsam als absolut geschlossenen Prozess, in dem das geschaffene Werk sich selbst seine Objektivität verdankt¹³⁶, entgegenzusetzen. Die Hypostasis der Ästhetik zur absoluten Metaphysik, die in diesen Gedanken liegt, hat Lukács später selbst naturgemäss verurteilt.

VI

Nach dem Auseinanderbrechen der griechischen Welt verändern sich in Lukács' stark von Hegel beeinflusster Perspektive auch die "transzendentalen Orientierungspunkte". Die "Kunstformen" werden - in der nun radikal geschichtlich gewordenen Welt - "einer geschichtsphilosophischen Dialektik unterworfen, die aber je nach der apriorischen Heimat der einzelnen Gattungen für jede Form anders ausfallen muss"¹³⁷. Wie schon implizit im Vorwort zur "Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas" formuliert Lukács auch in der "Theorie des Romans", dass nach dem Zusammenbruch der griechischen Welt "die alte Parallelität der transzendentalen Struktur im gestaltenden Subjekt und in der herausgesetzten Welt der geleisteten Formen zerrissen ist, dass die letzten Grundlagen des Gestaltens heimatlos geworden sind"¹³⁸. Das gilt in unterschiedlichem Masse für die von Lukács betrachteten Kunstgattungen. Das Drama etwa, besonders die Tragödie, konnte sich - nach Lukács - "in ihrer Essenz unberührt in unsere Zeit" hinüberretten¹³⁹. Allerdings ist auch in der neueren Tragödie der Held nicht mehr naturhaft reine "Existenzform der Wesenssphäre"¹⁴⁰, sondern gleichsam ihre abgehoben intellektualistisch entfremdete Form. Der Held ist bereits ins "an sich ausserdramatische Leben"¹⁴¹ hineingezogen. Dennoch kann das Drama durch seine Form-Apriorität "die intensive Totalität der Wesenhaftigkeit"¹⁴² gestalten und noch immer "eine in sich geschlossene Welt finden"¹⁴³. Der moderne Roman dagegen ist "Ausdruck der transzendentalen Obdachlosigkeit"¹⁴⁴. Der Roman gestaltet die extensive Totalität des Lebens. "Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat."¹⁴⁵ Das Leben in seiner Immanenz verharrt empirisch-geschichtlich, abgeschlossen und unveränderlich. Das Ich der Epik ist ein "empirisches Ich"¹⁴⁶, während nur in der Wesenssphäre (Drama) das "intelligible Ich" sich als normative Psychologie des Helden objektivieren kann¹⁴⁷. Deshalb ist auch eine "utopische Stili-

sierung der Epik" noch nicht möglich, nur aus der unendlichen Empirie der Lebensimmanenz kann, nach Lukács, für die Epik eine neue Realität geschaffen werden, nicht dagegen durch ein von aussen kommendes Sollen, das das Leben abtötet¹⁴⁸. Mit diesem offenen Begriff des Lebens ist naturgemäss die "Notwendigkeit" seiner "Totalität nicht mitgesetzt"¹⁴⁹. Subjekt und Objekt fallen in der Epik nicht, wie im Drama (s.o.), zusammen¹⁵⁰. "Dies ist kein Werturteil, sondern ein gattungsbestimmendes Apriori: Das Ganze des Lebens lässt keinen transzendentalen Mittelpunkt in sich aufweisen und duldet es nicht, dass eine seiner Zellen sich zu seiner Beherrscherin erhebe."¹⁵¹

Im Rahmen dieser Einführung ist es naturgemäss nicht möglich, Lukács' Theorie der "grossen Epik" bzw. des historischen Romans sowie der Tragödie in ihren Wandlungen ausführlich zu verfolgen. Nur darauf sei verwiesen, dass Lukács auch noch im "Historischen Roman" die Epik nun als Widerspiegelung der extensiven Totalität des Lebens begreift¹⁵². Auch in seiner Auffassung des historischen Dramas ist das Element des Sollens, das er ja ursprünglich der Sphäre der reinen Wesenheit zugeordnet hatte, geblieben¹⁵³, wie das Drama - beim späten Lukács - naturgemäss, auch seine Begrenzung in einer relativ abgeschlossenen Welt findet¹⁵⁴. Insoweit hat also Lukács seine frühen Grundkonzeptionen von Epik und Dramatik durchgehalten, wenn er auch - weiter unten in dieser Einführung kommen wir darauf noch ausführlicher zu sprechen - immer wieder, gemäss der parteioffiziellen Realismuskonzeption, versuchen muss, das Utopische in seine Theorie des Epischen hineinzuziehen. Allerdings impliziert die Historisierung des Dramatischen, die besonders im Begriff der Kollision¹⁵⁵ sich offenbart, entscheidende Veränderungen seiner früheren Konzeption; denn sowohl "Konkretisierung", "Individualisierung", also Historisierungen, wie sie Lukács jetzt für die "dramatische Plastik des weltgeschichtlichen Individuums" als "sinnfällige Verkörperung der Kollision der gesellschaftlichen Kräfte"¹⁵⁶ fordert¹⁵⁷, sowie die jetzt von ihm postulierte Unmittelbarkeit¹⁵⁸ der Wirkung des Dramas¹⁵⁹ stehen zu der ursprünglich in sich ruhenden und ausserhalb des Lebens ruhenden Totalität des Dramatischen in scharfem Kontrast, wenn diese Wandlung seines Denkens auch in sich stringent ist.

Der Übergang in Lukács' Denken ist zwar logisch im Sinne seiner Entwicklung. Jedoch kann auch diese in sich logische Entwicklung die objektiven Brüche, die sie enthält, und die in den späten Werken nur deutlicher hervortreten, nicht in sich integrieren. So ist allein mit der nun relativ stärkeren Berücksichtigung der Historisierung - auch der dramatische Held aus der "Theorie des Romans" war ja in gewisser Weise schon in das Leben hineingezogen -, der letztlich doch allgemein bleibenden Anerkennung des Hineinragens des gesellschaftlich-sozialen Untergrundes in Inhalt- und Formstruktur des Dramas Lukács' Auffassung nicht abzustützen. Auch dadurch nicht, dass der dramatische Held aus der politisch-soziologischen Konkretheit der Konflikte in der bürgerlichen Klassengesellschaft, die er zu gestalten hat, nun gleichsam in die Höhe seiner eigenen Wesenhaftigkeit hinaufgehoben wird¹⁶⁰. Der dramatische Konflikt ist gerade durch seine konkret-historischen Momente nicht mehr "an sich", sondern gestaltet - lediglich in begrenzterem Umfang als der Roman - nun ebenfalls wie dieser die Totalität des historisch-sozial gewordenen Lebens. Lukács berücksichtigt nun nur noch den Konflikt in der bürgerlichen Gesellschaft als Erscheinungsform des Tragischen, nicht mehr das Tragische selbst. Diese Gefahr hatte er in "Zur Soziologie des modernen Dramas" deutlich gesehen. Die Differenz besteht lediglich im prinzipiellen Vorwärtsschreiten der dramatischen Handlung, während die Handlung des Romans auch "rückwärtsschreitende Motive" in sich mit einbezieht¹⁶¹.

Einerseits ist also Lukács - und das stabilisiert unsere These von der relativen Einheitlichkeit seines Werkes - den schon in "Zur Soziologie des modernen Dramas" und in der "Theorie des Romans" angelegten Prinzipien seines Denkens treu geblieben. Andererseits jedoch zerstört die Historisierung, die in den späteren Schriften soviel stärker hervortritt, die in sich abgeschlossene, die Wesenhaftigkeit des Dramatischen bewahrende Einheit von Subjekt und Objekt in der Tragödie, wie Lukács sie, in der "Theorie des Romans" etwa, konzipiert hat.

Noch stärker tritt der hier angedeutete Widerspruch in den Konzeptionen Lukács' bei seiner Behandlung der Theorie

des Epischen in den Spätwerken hervor. Der Roman hat bei Lukács im Unterschied zum Drama die "Totalität der Objekte" (Hegel), also "die ganze Umwelt der handlung, sowohl Natur wie Gesellschaft, ... Sitten, Gebräuche, Institutionen"¹⁶² als Etappen des Weges seiner Handlung zu gestalten. Damit soll der Roman "den Eindruck der Totalität des gesellschaftlichen Entwicklungsprozesses erwecken"¹⁶³. Zwar behält Lukács formal das Grundkriterium des Romans: das Leben, wie er es in der "Theorie des Romans" entwickelt hat, auch etwa im "Historischen Roman" bei¹⁶⁴. Jedoch wird einmal - und dies beweisen viele Beispiele in den späteren Arbeiten - die empirische Unendlichkeit und Offenheit des früheren lebensphilosophisch geprägten Lebens- bzw. Wirklichkeitsbegriffs zum "Volksleben"¹⁶⁵ verengt. Hierbei sind Einflüsse Belinskis und Tschernyschewskijs in den Begriff des "Volkslebens" des späten Lukács eingegangen. Das Volksleben ist - wie etwa Lukács' Kritik an Conrad Ferdinand Meyer demonstriert - für ihn nun gleichsam der Protagonist, das wahre Zentrum der Geschichte¹⁶⁶. Das Kriterium für diese Einordnung ist, dass das Volk - ähnlich wie bei Marx das Proletariat - die "Geschichte unmittelbar", spontan erlebt¹⁶⁷. Der Dichter hat, nach Lukács, die Volksschicksale zunächst aus der Perspektive des "Volkes selbst"¹⁶⁸ zu gestalten. Lukács orientiert sich hier an den "Klassikern". Er hat etwa Scott¹⁶⁹, Balzac¹⁷⁰, Tolstoi im Auge. Die von ihnen "dargestellten grossen historischen Figuren haben die handlungsgemässe Funktion ..., die Probleme und Strömungen (nachdem sie konkret und für uns unmittelbar erlebbar gemacht worden sind) auf einer höheren Stufe der historischen Typik zusammenzufassen und dichterisch zu verallgemeinern"¹⁷¹. Die Dargestellten Schicksale sollen - nach Lukács' Auffassung - also gleichzeitig spontan und bewusst, gleichzeitig unmittelbar und typisch¹⁷² sein. Davon abgesehen, dass er mit der Forderung nach dieser Identität gegen die leninistische Fassung der Spontaneitätstheorie verstösst, ist auch durch diese Identität das Problem von Unmittelbarkeit und Vermittlung, Spontaneität und Bewusstsein bzw. das erste und zweite Naivität (dargestellt in der "Theorie des Romans") von der marxistischen Theorie niemals präzise gelöst worden. Auch die Aufgipfelung beider Momente in eine dialektische Be-

ziehung macht es unmöglich, die erstrebte Präzisierung des jeweiligen Verhältnisses beider Momente sowie Ort und Zeitpunkt zu bestimmen, an denen eine bestimmte Stufe von Unmittelbarkeit und Vermittlung historisch notwendig und dem als selbstständig abrollenden geschichtlichen Prozess adäquat ist. Dies gilt für die Revolutionstheorie des Marxismus ebenso wie für Lukács' Theorie des historischen Romans und des historischen Dramas. Lukács selbst sieht sehr wohl, dass die "allzu grosse Nähe zum konkretunmittelbaren Volksleben zur Folge" hat, "dass seine höchsten heroischen Züge verblassen..."¹⁷³. Die gleichsam mittlere Distanz also zu den Tatsachen, jenseits von der "abstrakten Unmittelbarkeit des bloss Elementarischen"¹⁷⁴, die vom Dichter eingenommen werden muss, ist theoretisch ebensowenig fixierbar wie jene "middle-range"-Position amerikanischer Soziologen (Merton) dem gesellschaftlichen Prozess gegenüber, den sie detailliert und doch distanziert zu erforschen suchen. Diese mittlere Distanz ist prinzipiell nur historisch, post festum - und dann zunächst nur für ein jeweiliges historisches Ereignis in seiner Einmaligkeit - konstruierbar.

Auch die These von der höheren Bewusstheit des dichterischen Ausdrucks, wie sie in Lukács' Konzeption des historischen Romans enthalten ist, lässt zwar allgemeine Schlüsse auf die von ihm so sehr betonte "Historisierung aller Lebensgefühle" zu, wenn auch das spezifisch marxistisch-leninistische (in gewisser Weise hegelianische) Element dieser These, dass nämlich höheres Bewusstsein identisch ist mit tieferem Verständnis und dadurch schon virtuell zur Überwindung der antagonistischen Klassengesellschaft beiträgt, nicht verifiziert werden kann. "Die zweite Naivität des Dichters"¹⁷⁵, sein Reflektieren-Müssen über das verlorene Paradies, ist logisch notwendig, wenn der Roman im Sinne der Hegelschen Geschichtsphilosophie der Kunst als Form "der gereiften Männlichkeit" genommen werden soll. Die "Objektivität der dichterischen Phantasie" (=Naivität)¹⁷⁶ ist auch in einem nicht-marxistischen, allgemeinen Sinne immer mit der "Parteilichkeit des Tätigen", einer sehr weit gefassten, nicht mehr spezifisch marxistischen Parteilichkeit also, verknüpft¹⁷⁷. Das gilt für jeden grossen Dichter. - So führt Lu-

kács ja auch selbst im "Historischen Roman" aus, dass Scott, Balzac und Tolstoi - trotz ihres falschen Bewusstseins - zu den "wirklichen Tiefen der historischen Wahrheit" durchdringen konnten. Wie "ihre Objektivität" allerdings "organisch" aus dem "Kampf der historischen Kräfte in der objektiven Wirklichkeit der menschlichen Gesellschaft" erwächst¹⁷⁸ - diese Frage bleibt von Lukács ebenso unbeantwortet wie jene, warum er denn überhaupt im Sinne des Marxismus ein "richtiges" Bewusstsein vom Dichter fordert. Abgesehen von diesen Widersprüchen in seiner Theorie, ist nach dieser Konzeption seine Theorie der Literatur kaum als marxistisch, schon gar nicht als "marxistisch-leninistisch" anzusehen. Robert Musil etwa, dessen Kämpfe zwischen Naivität und zweiter Naivität im "Mann ohne Eigenschaften" einzusehen sind, ist mit einer so weit aufgelockerten marxistischen Theorie der Literatur, wie sie Georg Lukács vertritt, durchaus nicht schärfer zu analysieren als im Rahmen einer vom Histomat befruchteten Wissenssoziologie der Literatur.

Auch der Totalitätsbegriff, dessen Massstab im ersten Kapitel der "Theorie des Romans" an der griechischen Welt, wie sie Lukács sah, gewonnen wurde, wird in den späteren Arbeiten - konsequent - verengt auf die "Totalität der gesellschaftlichen Legenszusammenhänge"¹⁷⁹. Der "empirisch-metaphysische", mystische Begriff der Totalität in der "Theorie des Romans" ist in seiner unendlichen Offenheit wie der Begriff des "fliessenden Lebens" (vgl. Simmels Lebensbegriff¹⁸⁰) selbst nun bereits vorgeformt. Der Roman, der diese unendliche Totalität zu gestalten hat, hat in den späteren Schriften entsprechend keinen Platz mehr für die romantisch-transzendente "Obdachlosigkeit", deren Ausdruck seine Form einst war. Das "erhaltende Individuum" Hegels, wie es Lukács im "Historischen Roman" im Unterschied zum "weltgeschichtlichen Individuum" des historischen Dramas formuliert, ist gewiss nicht jene "Seele, die da auszieht, um sich kennenzulernen, die die Abenteuer aufsucht, um an ihnen geprüft zu werden"¹⁸¹. Die Totalität der gesellschaftlich-politischen Wirklichkeit der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft ist also nicht mehr jene, die Lukács als Lebensbasis dem Roman in der "Theorie des Romans" zugemessen hat.

Die Totalität ist selbst verdinglicht. Das "erhaltende Individuum" Hegels ist bei Lukács nur der begrifflich-ideologische Reflex des "parteilich tätigen" Subjekts in einer sich stabilisierenden bolschewistischen Gesellschaft. Selbst jene schweifend-utopische Unendlichkeit des epischen Subjekts, wie sie Lukács mit dem Begriff der "transzendentalen Obdachlosigkeit" so glücklich zum Ausdruck bringt, wird nun perspektivisch festgemacht: Die "Realität", wie sie das "Überströmen" des literarischen Kunstwerks in die Zukunft des Lebens erzeugt, wird als "besondere" genommen¹⁸², damit eingeplant und zu einer "Wirklichkeit" aufgetrieben, die der total gewordenen Verdinglichung der Gegenwart bereits fehlt. Auch in der Kunst und ihrer Theorie borgt man die Zukunft an.

In diesem Zusammenhang kann die Frage nicht erörtert werden, wie Lukács die Kriterien der Einschrumpfung dieser einst visionären Begrifflichkeit aufs prädeterniniert Politisch-Soziale mit gutem Gewissen absichert. Festzuhalten ist nur, dass seine Historisierungen und Konkretisierungen der grossen Literatur, wie sie in den Spätwerken zum Thema werden, die Substanz seiner frühen geschichtsphilosophischen Position überlagern.

VII

Auf Grund der Vorstellung des Zusammenbruchs der griechischen Welt und seiner Konsequenzen ist es verständlich, dass es für Lukács nur von sekundärem Interesse ist, in der "bloss geschichtlichen Totalität der Empirie" die "empirischen (soziologischen) Bedingungen der Entstehungsmöglichkeiten der Formen" zu suchen. Wie wenig ihn auch explizit in seiner Frühzeit die vom Marxismus beeinflusste literatur-soziologische Methode befriedigt hat, beweist auch die Passage des in dieser Textausgabe erstmals in deutscher Übersetzung abgedruckten Vorwortes zur "Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas". Von Lukács' Tendenz, Lebensformen mit Kunstformen miteinander in Beziehung zu setzen, haben wir anlässlich der Skizzierung einiger Probleme aus "Die Seele und die Formen" und der "Theorie des Romans" schon gehandelt. In dem angegebenen Vorwort versucht er,

im Grunde ähnlich wie Simmel in seiner Einleitung der "Philosophie des Geldes" und den "Grundfragen der Soziologie", zwischen die wirtschaftlichen Ursachen, die die gesellschaftlichen und über diese unmittelbar die künstlerischen beeinflussen, vermittelnde Zwischenglieder einzuschieben, besonders das Zwischenglied der Form. "Die grössten Fehler der soziologischen Kunstbetrachtung sind, dass sie in den künstlerischen Schöpfungen die Inhalte sucht und untersucht und zwischen ihnen und bestimmten wirtschaftlichen Verhältnissen eine gerade Linie ziehen will. Das wirklich Soziale aber in der Literatur ist: die Form."¹⁸³ Lukács sieht also im Vorwort zur "Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas" die Wirkung der "gesellschaftlichen Umstände" auf das Kunstwerk nur als indirekt an. Allerdings verknüpft er bereits diese gesellschaftlichen mit soziologischen "Grundtatsachen" und gibt damit den sozial-ökonomischen Faktoren implizit bereits jene Bedeutung, die er ihnen in den literaturhistorischen Analysen der Spätzeit einräumt¹⁸⁴. Simmel hatte umgekehrt dem "historischen Materialismus" selbst "noch ein Stockwerk unterbauen"¹⁸⁵ wollen, in der Weise, dass "die gesellschaftlichen Formen selbst als Ergebnis tieferer Bereiche und Strömungen psychologischer, ja, metaphysischer Voraussetzungen erkannt werden"¹⁸⁶, "dass die Wirtschaft selbst durch soziologische Verschiebungen bestimmt ist, die von sich aus ebenso alle andern kulturellen Gestaltungen bestimmen; dass auch die Wirtschaftsform nur ein 'Überbau' über den Verhältnissen und Wandlungen der rein soziologischen Struktur ist, die die letzte historische Instanz bildet und alle andern Lebensinhalte freilich in einem gewissen Parallelismus mit dem wirtschaftlichen gestalten muss"¹⁸⁷.

Die spezifische Beziehung zwischen Inhalt und Form¹⁸⁸, wie sie Simmel im Rahmen seines lebensphilosophischen Totalitäts-Denkens¹⁸⁹ bestimmt hat, nimmt Lukács insofern wieder auf, als auch er besonders auf die Weltanschauungen und metaphysischen Strömungen rekurriert, welche bestimmte künstlerische und Lebens-Formen hervorbringen. Durch die Form jedoch tritt für den Lukács des "Vorworts" die Kunst gleichsam sozial und damit soziologisch überhaupt erst ins Blickfeld¹⁹⁰. Nur mit dieser

Form, also mit dem geprägten Erlebnis, hat sich die Literatursoziologie zu beschäftigen. In diese künstlerische Form geht neben den gesellschaftlichen Ursachen "das ganze Leben, natürlich in jeder seiner äusseren und inneren Ausdrucksmöglichkeiten"¹⁹¹ ein. Mit dieser Auffassung hat Lukács in diesem Vorwort eindeutig den Anspruch der marxistisch beeinflussten Literatursoziologie zurückgedrängt.

Die Frage nach der Relation von Form und Inhalt nimmt Lukács immer erneut auf. Seine Hinwendung zum Marxismus erforderte freilich eine völlige Neubestimmung der Form-Inhalt-Relation. Die Apriorität der Form musste Lukács fallen lassen. "Die Form ist bei aller - dialektisch notwendigen - Aktivität, Selbständigkeit, Selbstbewegtheit nur das sichtbar, sinnlich und konkret gewordene Wesen des Inhalts."¹⁹² Erstaunlicherweise stützt Lukács sich, um das ständige gegenseitige "Umschlagen" von Form und Inhalt zu begründen, sogar in seinem Aufsatz "Reportage oder Gestaltung?" (1932) auf Hegel. Die Bestimmungen der "dialektisch bewegten Totalität" und des "Umschlagens", spricht: der revolutionären Veränderung, spielten Ende der zwanziger Jahre in Ungarn eine politisch weit entscheidendere Rolle als in den dreissiger und vierziger Jahren in der Sowjetunion. Deshalb scheint auch die relative Starrheit der Bestimmungen für den Lukács der sowjetischen Emigration typisch zu sein: "Je mehr uns eine künstlerische Formgebung in die Lage versetzen kann, die durch sie gestalteten, in ihr dargestellten konkreten menschlichen Beziehungen unmittelbar zu erleben, um so sicherer ist der Fortbestand des betreffenden Kunstwerkes."¹⁹³ Die hier erforderliche wissensoziologische Analyse der Verschiebungen in den Begriffsbestimmungen bei Georg Lukács und der Vergleich dieser Verschiebungen mit den politisch-ideologischen, den taktischen und strategischen Schwankungen der KPdSU resp. der KPU während dieser Jahre kann in diesem Zusammenhang nicht gegeben werden. Vielmehr soll nach der Funktion der Literatur und damit auch nach der Struktur des politisch-literarischen Kunstwerks, wie Lukács sie sieht, gefragt werden - um dann abschliessend einige Fragen an das Werk von Georg Lukács zu formulieren.

Noch immer gilt Lenins 1905 geschriebener Aufsatz "Parteiorganisation und Parteiliteratur" als parteioffizieller Standpunkt bei der Frage nach der Funktion der Literatur in der Gesellschaft: "Nieder mit den parteilosen Literaten! Nieder mit den literarischen Übermenschen! Die literarische Tätigkeit muss zu einem Teil der allgemeinen proletarischen Sache, zu einem 'Rädchen und Schräubchen' des einen einheitlichen, 'grossen sozialdemokratischen Mechanismus werden, der von dem ganzen politisch bewussten Vortrupp der ganzen Arbeiterklasse in Bewegung gesetzt wird. Die literarische Betätigung muss ein Bestandteil der organisierten, planmässigen, vereinigten sozialdemokratischen Parteilarbeit werden."¹⁹⁴ Lukács übernimmt diese These Lenins bezeichnenderweise nicht. Er recurriert in diesem Zusammenhang vielmehr stets auf Stalins relativ abstraktere These von der notwendigen "Aktivität des Überbaus"¹⁹⁵. "... jedes literarische Werk (muss) mittels der literarischen Gestaltung der Sprache, der Gruppierung der Bilder und Wörter, des Rhythmus usw. in uns solche Gedankenverbindungen, Gefühle und Stimmungen erzeugen, solche Erlebnisse und Gedanken beschwören, die uns für oder wider etwas mobilisieren."¹⁹⁶ Auch der Rekurs auf Stalin legt Lukács jedoch im Sinne der Parteidoktrin fest - besonders bei der Erörterung von "Objektivität und Parteilichkeit" und bei der Bestimmung des Verhältnisses von Ethik und Ästhetik im Kunstwerk. Schon in "Tendenz oder Parteilichkeit?" bestimmt Lukács die Parteilichkeit des marxistischen Künstlers als "Voraussetzung zur Objektivität"¹⁹⁷. Die gesellschaftliche Wirklichkeit ist im Sinne des Marxismus-Leninismus selbst parteilich ("die Parteilichkeit der Objektivität"¹⁹⁸). Das historische Subjekt, in diesem Falle der Künstler, hat diese parteilich sich entwickelnde gesellschaftliche Wirklichkeit nur bewusst zu machen und wiederzugeben. Lukács konkretisiert diese immer noch relativ abstrakte Forderung in "Tendenz oder Parteilichkeit?" auch politisch. Es handelt sich nicht um eine allgemeine Parteinahme, sondern um die "Parteilichkeit für jene Klasse, die Trägerin des geschichtlichen Fortschritts in unserer Periode ist: für das Proletariat"¹⁹⁹. Demgegenüber fällt die etwa im "Historischen Roman" und in den "Beiträgen zur Ge-

schichte der Ästhetik" von Lukács vertretene, für eine marxistische Ethik zu weite Fassung des Parteilichkeitsbegriffes auf. "Die Parteilichkeit des Tätigen" (s.o.) oder die "Parteilichkeit für den Fortschritt"²⁰⁰ ist, wie Lukács selbst betont²⁰¹, nicht mit dem marxistisch-leninistischen Begriff der Parteilichkeit zu vereinen, wenn diese letztere Auffassung von Parteilichkeit offenbar auch der Lukács'schen Realismus-Konzeption gemässer ist.

Was der "Arbeiterklasse"²⁰² nützt, ist auch moralisch rechtens. Dies folgt notwendig aus der auch von Lukács akzeptierten parteioffiziellen Interpretation der Parteilichkeit. Dieses Problem, den Begriff der Parteilichkeit zu fassen, leitet hinüber zu der Frage, wie im Rahmen einer Ästhetik des Marxismus-Leninismus das Verhältnis von Ethik und Ästhetik im Kunstwerk zu bestimmen sei. Die strenge Trennung von Ethik und Ästhetik in der "Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik" hat Lukács schon in den Aufsätzen in der "Linkskurve" zurücknehmen müssen²⁰³. Kein "ewiges Sollen" darf der als entfremdet gedachten bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft "isoliert" gegenüberstehen. Wie Lukács allerdings das Hineinreichen des Zukünftig-Utopischen in die sich dynamisch entwickelnde Gesellschaft mit der allgemeinen marxistischen These von der "Durchdringung der Sphären" verbindet, wird selbst im "Problem der Perspektive", wo er dieses Thema berührt, oder in den "Beiträgen zur Geschichte der Ästhetik" nicht klar. Klar ist jedoch, dass seine gesamte Konzeption des Epischen, wie er sie relativ bruchlos von der "Theorie des Romans" in den "Historischen Roman" übernehmen konnte, mit der auch nur impliziten Hineinnahme des Utopischen zusammenbräche (vgl. oben), denn: "Die grosse Epik ist eine an die Empirie des geschichtlichen Augenblicks gebundene Form und jeder Versuch, das Utopische als seiend zu gestalten, endet nur Form zerstörend, aber nicht Wirklichkeit schaffend"²⁰⁴. - Die Struktur des proletarischen Kunstwerks wird von Lukács nur in sehr abstrakt-allgemeiner Form behandelt. Demgemäss sind auch seine literaturhistorischen Einzelinterpretationen der Spätzeit, etwa der "Bauern" von Balzac kaum als marxistisch im Sinne der Übertragung der Marx'schen Soziologie auf die In-

terpretation der Epik anzusehen. Lukács fordert die "Gestaltung des gesellschaftlichen Gesamtprozesses" als *conditio sine qua non* für jeden "wirklichen" Roman. Der "ganze Mensch", das "sozial Notwendige im typisch gefassten Individuellen" soll gezeigt werden²⁰⁵. Mit dieser Formulierung ist Lukács' zentraler Begriff des Typus gestreift, der schon in der "Theorie des Romans" angelegt ist, von Lukács jedoch erst in der Spätzeit, besonders in den "Problemen des Realismus" und den "Beiträgen zur Geschichte der Ästhetik", im Anschluss an Engels' Definition²⁰⁶ und an die sogenannte "Sickingendebatte zwischen Marx, Engels und Lassalle"²⁰⁷ entwickelt worden ist. Lukács' literarischer Typus ist kein Durchschnittstypus, sondern eine Art Idealtypus im Sinne Max Webers²⁰⁸. "Der Typus wird nicht infolge seiner Durchschnittlichkeit zum Typus, aber auch nicht durch seinen nur - wie immer vertieften - individuellen Charakter, sondern dadurch, dass in ihm alle menschlich und gesellschaftlich wesentlichen, bestimmenden Momente eines geschichtlichen Abschnittes zusammenlaufen, sich kreuzen, dass die Typenschöpfung diese Momente in ihrer höchsten Entwicklungsstufe, in der extremsten Entfaltung der in ihr sich bergenden Möglichkeiten aufweist, in der extremsten Darstellung von Extremen, die zugleich Gipfel und Grenzen der Totalität des Menschen und der Periode konkretisiert."²⁰⁹ Der Typus umfasst das Einzelne und das Allgemeine, das Private und das Öffentliche. Sein und Bewusstsein fallen in einer extremen Situation im Bewusstsein des Helden, seiner "intellektuellen Physiognomie", zusammen. Im literarischen Helden kommt also gleichsam das Leben zu sich selbst, wird sich bewusst, bringt aus der sinnlichen Fülle seiner konkreten Erscheinungen deren allgemeine Substanz wie ihre jeweilige Individualität hervor und vermittelt sie. Allein dieses "wirkliche" Leben, das der Naturalismus in seiner Schilderung der blossen "Alltagswirklichkeit", - nach Lukács - nicht zu erfassen vermag, ist Thema der Lukács'schen Bewusstseinstheorie der Literatur. Auch bei der Bestimmung des Typus also spielt der schon mehrfach hervorgehobene hegelianisch-marxistische Bewusstseinsbegriff die entscheidende Rolle. "Ohne ein 'waches' Bewusstsein der Wirklich-

keit kann keine intellektuelle Physiognomie gestaltet werden."²¹⁰ Lukács wertet dieses Strukturmerkmal seines Typus-Begriffs, die Bewusstheit, als das entscheidende. Die Komposition des Romans ist von ihm bestimmt. Es ist "... das wesentliche Mittel der Gruppierung der Gestalten - vom Zentrum zur Peripherie und umgekehrt -"²¹¹. Die Bewusstheit des Helden ist also Kriterium für die Hierarchie der Gestalten des Romans. In ihm als der Verkörperung des zu seinem Selbstbewusstsein kommenden Lebens ist auch das noch nicht Seiende der unmittelbaren Zukunft notwendig schon enthalten, reichen doch die unmittelbaren Konflikte der Gegenwart immer schon in die Zukunft hinein. Was diese Hineinnahme des Utopischen in Lukács' Literaturtheorie bedeutet, ist weiter oben schon hervorgehoben worden. - Der extreme Rationalismus des Typus-Begriffs, der den extremen Historisierungen der Lukács'schen Spätzeit korrespondiert, schlägt schliesslich, offenbar notwendig, um in explizite Ideologie, wenn "die Weltanschauung zur höchsten Form des Bewusstseins wird"²¹². Zwar ermöglicht dieser Umschlag wenigstens die formale Verbindung mit dem parteioffiziellen Begriff der "Parteilichkeit" und so mit der Parole vom "sozialistischen Realismus". Aber er zerstört auch Lukács' epische Theorie, indem er den in sie eingegangenen ideologischen Ballast endgültig in die offene Forderung nach "Weltanschauung", dem "richtigen Bewusstsein", im Sinne der bolschewistischen Literaturdoktrin zusammenfasst.

VIII

Unsere Analyse ist bis zu /dem Punkt gelangt, an dem wir nun einige zentrale Fragen an Lukács zu stellen in der Lage sind:

Wie ist der Grad der Beziehungen zwischen Literatur und Gesellschaft, bzw. der zwischen literarischem und gesellschaftlichem Prozess, in der Lukács'schen marxistischen Literaturbetrachtung präzise zu bestimmen? Wieweit ragen soziale Strukturen in die inhaltlichen und formalen Strukturen des Kunstwerks - im Sinne des späten Lukács - hinein? (Wir erinnern uns

dabei, dass Lukács in den Vorbemerkungen zur "Soziologie des modernen Dramas" das Hineinragen historisch-sozialer Strukturen in die Wert- und Geltungssphäre des Kunstwerks ausdrücklich problematisiert hat.)

Intendiert eine "Ästhetik im Rahmen des historischen Materialismus, wie sie Lukács beabsichtigt, solche präzise angebbaren - "spezifischen" - Bestimmungen zwischen Literatur und Gesellschaft in bestimmten historischen Situationen überhaupt?

Oder genügt es einer marxistischen Literatursoziologie, allgemeine Einsichten in die historisch-soziologischen Beziehungen zwischen Literatur und Gesellschaft im Deutungsrahmen einer gross angelegten Geschichtsdogmatik zu gewinnen?

Wieweit kann das Noch-Nicht-Seiende der unmittelbaren Zukunft mit Hilfe des Typus-Begriffs erfasst werden, bzw. wie verträgt sich dieses von der Marx'schen Theorie sinngemäss erforderte Hineinnehmen des Utopischen mit Lukács' Konzeption der grossen Epik?

Wieweit kann die Bewusstseinstheorie der Literatur, wie sie im Typus-Begriff zusammengefasst wird, Lebens- und Kunstformen erfassen, die in die vorausgesetzten, auch in der Literatur sich abzeichnenden extremen Rationalisierungsprozesse der Neuzeit nicht eingehen?

Wieweit werden schliesslich Lukács' eigene Grundkriterien von der Historisierung der gesellschaftlichen und künstlerischen Prozesse mit erfasst?

Die an Lukács gestellten Fragen sind teilweise bereits im Verlauf unserer Analyse beantwortet worden. Die folgenden abschliessenden Bemerkungen sollen einer Auseinandersetzung mit seiner "Ästhetik" noch weiter vorarbeiten.

Prinzipiell steht Lukács in allen Werken der Spätzeit (vgl. die Vorbemerkung "Zu dieser Ausgabe") auf dem Boden der Lenin'schen Erkenntnistheorie ("Widerspiegelungstheorie"). Auch er unterscheidet nicht zwischen Realismus und Materialismus, also zwischen den spezifisch erkenntnistheoretischen und ontologischen Problemen innerhalb der Lenin'schen Erkenntnistheorie. Insofern allerdings scheint Lukács sich prinzipiell

von Lenin zu unterscheiden, als er bei der literatur-soziologischen Beurteilung eines Kunstwerkes im Sinne der Hegel-Marx'schen Geschichtsphilosophie fragt: "Was bedeutet die so dargestellte Welt aus dem Gesichtspunkt der Entwicklung der Menschheit? ... Wie stellt der Künstler innerhalb dieser Entwicklung eine ihrer bestimmten Stufen dar?"²¹³ Lukács verknüpft also die Lenin'sche Widerspiegelungstheorie mit seiner apriorischen, an Hegel und Marx orientierten Geschichtsphilosophie. Zweifellos entschärft diese Verknüpfung die ideologische Substanz der Lenin'schen erkenntnistheoretischen Position. Lukács behauptet, dass die spezifisch ästhetische Widerspiegelung der Wirklichkeit durch das Kunstwerk nur dann richtig beurteilt werden kann, wenn gleichsam vom Ende des Geschichtsprozesses aus, bzw. von einer gedanklich gesetzten Totalität der historischen Wirklichkeit, die Voraussetzungen des Kunstwerks, resp. des Romans oder Dramas, geprüft werden. In seinem Kampf gegen den künstlerischen Naturalismus und den abstrakten Idealismus kommt Lukács immer wieder auf dieses für ihn zentrale Problem, die im Sinne des Marxismus "richtigen" Vermittlungen zu finden, zurück - ein Problem, das auch in den Termini von "Wesen" und "Erscheinung" formuliert werden kann. In den "Beiträgen zur Geschichte der Ästhetik"²¹⁴, im Unterschied etwa zur "Theorie des Romans", sind sowohl "Wesen" wie "Erscheinung" jetzt explizit als Momente einer allumfassenden "objektiven Wirklichkeit" bezeichnet. Dies erinnert an die Weite und Fülle des Lebensbegriffs der Fröhenzeit. Auch die Stufen der Wirklichkeit, nun: "Augenblicklichkeit", "Alltagswirklichkeit" und "tieferer Wirklichkeit" genannt, kehren in diesem Zusammenhang wieder. Die dialektische Relativierung von Wesen und Erscheinung im Sinne des historischen Materialismus erinnert erneut an die lebensphilosophische Dialektik Simmels. "Das, was als Wesen der Erscheinung gegenüberstand, als wir von der Oberfläche des unmittelbaren Erlebnisses aus tiefer gruben, wird bei eingehenderer Forschung als Erscheinung figurieren, hinter welcher ein anderes, ein neues Wesen entsteht usw. bis in die Unendlichkeit."²¹⁵ Formulierte doch Simmel in der schon zitierten Einleitung seiner "Philosophie des Geldes": "Für die Praxis des Erkennens muss sich ...

eine endlose Gegenseitigkeit entwickeln: an jede Deutung eines ideellen Gebietes durch ein ökonomisches muss sich die Forderung schliessen, dieses seinerseits aus ideelleren Tiefen zu begreifen, während für diese wiederum der allgemeine Unterbau zu finden ist und sofort ins Unbegrenzte"²¹⁶. Diese Nähe, auch des späten Lukács zu Simmel, wird in diesem Zusammenhang nur deshalb noch einmal hervorgehoben, als hier aufs neue die Kontinuität seiner Fragestellung, allerdings auch die Unmöglichkeit ihrer Lösung aufgewiesen werden.

Lukács, marxistische Literaturtheorie sucht als Teil des historischen Materialismus die gesellschaftlich-geschichtlichen Bedingungen zu untersuchen, die ökonomischen Strukturen und Klassenkämpfe in der bürgerlichen Gesellschaft in ihrem Einfluss auf die inhaltlichen und formalen Strukturen der Literatur zu analysieren. Lukács hält im Sinne des Historismus die sozialen Kräfte für die primär treibenden Kräfte der Beeinflussung von Inhalt und Form der Literatur. Das Attribut "primär" weist darauf hin, dass Lukács die Partei des späten Engels in bezug auf die Ideologien-Problematik einnimmt. Wenn auch in "letzter Instanz" die sozialen Kräfte die primären sind, behauptet doch Lukács andererseits, dass der Spielraum ihrer Verwirklichung von der Gesetzmäßigkeit der dramatischen Form umgrenzt ist²¹⁷. Wieweit diese Umgrenzung geht, bzw. wieweit innerhalb dieser Grenzen dramatische und epische Formen und Inhalte aus sich selbst heraus ihre Bestimmung finden, ist nicht geklärt. Im Grunde ist Lukács bei dieser entscheidenden Frage seines Werkes, die ihn seit fünfzig Jahren beschäftigt, nicht entscheidend über den Standpunkt von 1914 hinausgekommen. Die skizzierten Probleme werden, wie seine zahlreichen konkreten Literatur-Analysen zeigen, stets nur allgemein gelöst, indem die Massstäbe zur Beurteilung der Literatur aus der "Wirklichkeit selbst" und nur aus dieser genommen werden sollen. Da - nach Lukács - die Entwicklung der historischen Wirklichkeit künstlerisch widergespiegelt und gleichzeitig gestaltet wird²¹⁸, wird die Frage der spezifischen Verknüpfung von Literatur und gesellschaftlichem Prozess stets gegenüber einer allgemeinen geschichtsphilosophischen, wenn auch nun im Sinne des Histori-

schen Materialismus, zurückgestellt. Zwar sind sicherlich historische Nachweise zu erbringen - Lukács selbst hat dies bereits in der "Soziologie des modernen Dramas" bahnbrechend aufgezeigt -, dass der moderne Gesellschaftsroman ebenso ein Kind der aufsteigenden bürgerlichen Klasse ist wie diese in gewisser Weise durch die in den Gesellschaftsromanen vertretenen Ideologien mitgestaltet worden ist; zwar ist jede Literatur bis zu einem gewissen Grade die Widerspiegelung der Atomisierung und Arbeitsteilung der hochindustrialisierten Gesellschaft. Doch schon die Frage: wie und in welcher Weise die literarischen Formen, die Lukács als allgemeinere Formen dieser Widersprüche auffasst, von der sozialökonomischen Arbeitsteilung abhängen, wie etwa Aufbau, Komposition und Strukturprinzip des modernen Romans einen konkreten sozialökonomischen Konflikt nun tatsächlich widerspiegeln, wie ferner "dramaturgische Diskussionen unmittelbar aus den Klassenkämpfen entspringen"²¹⁹ - eben dies kann die Ästhetik des Historischen Materialismus Lukács'scher Provenienz nicht beantworten. Diese Ästhetik ist wohl im Sinne einer "intellectual biography", die die einzelnen Etappen des 'Lukács'schen Denkens verfolgt, gleichsam historisch-genetisch stringent. Sie ist es aber nicht im engeren Sinne ihrer immanenten Geschlossenheit und Logik. Die Frage nach der "Unmittelbarkeit" (Direktheit) oder "Mittelbarkeit" (Indirektheit) der Widerspiegelung der jeweiligen gesellschaftlich-ökonomischen Formation (Produktionsverhältnisse) durch Literatur und Kunst kann diese Ästhetik nicht eindeutig beantworten, fordert doch Lukács im Anschluss an Stalin²²⁰ einerseits, dass die Kunst die "Produktionsverhältnisse unmittelbar widerspiegelt"²²¹, lobt er jedoch andererseits, dass Balzac (als hervorragender Vertreter der Lukács'schen Realismus-Theorie) "die grossen gesellschaftlichen Mächte der geschichtlichen Entwicklung ... niemals direkt"²²² aufzeigt. - Darüber hinaus berücksichtigt diese Ästhetik nicht, dass die Prozesse der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft weitergehen und keineswegs zum Modell erstarrt sind. Diese Prozesse bringen neue Verschiebungen in den Verhaltensweisen der Menschen (wir nennen nur diese, auch im Sinne des Marxismus wichtige, ökonomische Kategorie) hervor, so dass

eine wirklich konkret historisch vorgehende Theorie der Widerspiegelung diese Dynamik, die sich durchaus nicht nur reproduziert, korrigierend in den eigenen theoretischen Ansatz stets mit hineinnehmen muss.

Diese soeben erwähnten Probleme sind von Bedeutung etwa für die sozialökonomische Bedeutung des "Genres"²²³. Literarische Genres können - nach Lukács - nur dann entstehen, "wenn typische und gesetzmässig wiederkehrende allgemeine Lebensstatsachen entstanden sind, deren inhaltliche und formelle Eigenart sich in den bisher vorhandenen Formen nicht adäquat widerspiegeln können. Einer spezifischen Formgebung, einem Genre, muss eine spezifische Wahrheit des Lebens zugrunde liegen."²²⁴ Abgesehen davon, dass seine Theorie des Genres das bekannte, schon in "Zur Soziologie des modernen Dramas" entworfene Programm enthält, "Lebensformen" mit "Kunstformen" zu relationieren, müssten gerade diese gesetzmässig wiederkehrenden Tatsachen nun von Lukács spezifiziert und mit den stets neu aus dem Schosse der Gesellschaft hervorgehenden "Lebensstatsachen" korreliert werden. Schon diese wenigen Bemerkungen weisen darauf hin, dass Lukács' Historisierungen keinesfalls Hand in Hand gehen mit einer immanent durchaus möglichen methodischen Präzision. Seine Historisierungen schreiten niemals bis zu dem Grad fort, wo sie zum individuellen, positiv zu bestimmenden Fundament eines abgrenzbaren sozialökonomischen Bereichs werden. Lukács bleibt im Banne Hegels und des Marx der Einleitung in die "Kritik der politischen Ökonomie". Nicht jede empirische Analyse muss aber, wenn sie im Rahmen einer umfassenden Konzeption vorgenommen und mit dieser stringent verknüpft wird, schon "isoliert" sein und das Ganze der Gesellschaft aus dem Griff verlieren. Lukács gerät hier in die gleiche Gefahr einer zu "abstrakten Klassifikation", wie sie Adorno für die empirische Soziologie des Westens konstatiert²²⁵.

Diese Bemerkungen demonstrieren bereits, dass der historische Materialismus zwar eine allgemeine Fassung der Antagonismen in der Gesellschaft zu formulieren vielfach in der Lage ist, deren Spezifizierung jedoch, besonders wenn es sich um den Grad des Hineinragens gesellschaftlicher Strukturen in

künstlerische Formen handelt, von ihm kaum gelöst werden kann. Doch selbst allgemeine historische Widersprüche zwischen der Kunst und dem gesellschaftlichen Prozess hat der historische Materialismus, wie etwa Marx' Interpretation der griechischen Kunst am Ende der berühmten "Einleitung" zur "Kritik der politischen Ökonomie" beweist, nicht immer im Rahmen seiner Deutungsmöglichkeiten auflösen können. "Warum sollte die geschichtliche Kindheit der Menschheit", so heisst es bei Marx²²⁶, "wo sie am schönsten entfaltet ist, als eine nie wiederkehrende Stufe nicht ewigen Reiz ausüben?" Hegel bezeichnet die Harmonie der Griechen "als eine Mitte, die jedoch, wie das Leben überhaupt, zugleich nur ein Durchgangspunkt ist, wenn sie auch auf diesem Durchgangspunkte den Gipfel der Schönheit ersteigt"²²⁷. Marx wie Lukács konnten Hegels Interpretation verständlicherweise nicht akzeptieren. Jedoch hat Marx die entscheidende Frage gestellt: "... die Schwierigkeit liegt nicht darin zu verstehen, dass griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, dass sie uns noch Kunstgenuss gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten."²²⁸ Lukács, der diese Marx-Stelle immer wieder interpretiert, führt den Marx'schen Gedanken fort, wenn er formuliert, dass "die Kunst unser geschichtliches Selbstbewusstsein erweckt und wachhält"²²⁹.

Nach Lukács ist also unser unmittelbares Kunsterlebnis der griechischen Kunst nur auf der Grundlage des historischen Wissens um die Vergangenheit der menschlichen Entwicklung, besonders der "typischen menschlichen Beziehungen" (die jene Kunst nur widerspiegelt) möglich. Der von Lukács verwandte Erlebnisbegriff ist allerdings weit von dem Simmels oder Diltheys entfernt. Er gehört in den Rahmen der hegelianisch-marxistischen Bewusstseinstheorie, die für die gesamte Geistesgeschichte des Marxismus so grosse Bedeutung gewonnen hat: was ich mir bewusst gemacht habe, ist fixierbare, distanzierbare und damit bewältigte Wirklichkeit²³⁰. Wesentlich ist, dass in Lukács' Interpretation der Marxstelle aus der Einleitung der "Kritik der politischen Ökonomie" der "'klassische' Charakter der menschlichen

Beziehungen" in der griechischen Welt wieder hervortritt. Dadurch stützt Lukács aber mit der einen Seite der marxistisch-leninistischen Widerspiegelungstheorie gerade jene Norm, jenes "unerreichbare Muster" der griechischen Totalität, die er mit dem in dieser Widerspiegelungstheorie enthaltenen Wissens- und Bewusstseinsbegriff andererseits historisch-soziologisch relativieren muss. Marx, der die Frage im Sinne Hegels stellte und dann mit seiner Theorie nur lose konfrontierte, konnte dem Dilemma entgehen, dem Lukács als sein Interpret nicht zu entrinnen vermochte. So wird auch hier, wie in "Schillers Theorie der modernen Literatur", Lukács' Versuch, die Kunst der griechischen Welt in den Historischen Materialismus zu integrieren, zum Anlass, seine unlösbaren Widersprüche aufzudecken.

Die von Lukács immer wieder gebrauchten, eng mit seinen politischen Vorstellungen verknüpften Grundkriterien "Humanismus", "Fortschritt", "Demokratie" etc. werden von ihm niemals seinem historischen Denken gemäss methodisch exakt und sozialhistorisch-konkret fixiert. Zwar ist nichts einzuwenden, wenn Lukács schreibt: "Nun gehört die Humanität, das heisst, das leidenschaftliche Studium zum Wissen jeder Literatur, jeder Kunst. Im engen Zusammenhang hiermit ist jede gute Kunst, jede gute Literatur auch ... Humanität."²³¹ Dies gilt um so mehr, als Lukács ja gerade die "unveränderte Aktualität der griechischen Kunst" (s.o.) sozialhistorisch relativiert. Diese Begründung reicht im Sinne von Lukács' eigenem methodisch-systematischen Ansatz jedoch nicht hin, um die genannten Grundkriterien zu gleichsam zeitlich-überzeitlichen Wesenheiten zu machen, die dann jeder neuen Entwicklungsstufe des gesellschaftlichen Prozesses als tragende Kriterien zu unterbauen sind. Überzeitliche Prinzipien, die im Sinne des bürgerlichen Humanismus allgemein als "humanistisch" zu interpretieren sind, wären mehrere zu nennen. Ihre negative und positive Selektion jedoch ist bei Lukács nicht oder nur unzureichend begründet.

IX

Schliesslich sei noch einmal ein weiterer zentraler Begriff Lukács', den wir schon mehrmals gestreift haben, der

Realismus, hervorgehoben. Besonders seine Kritiker in der "DDR" - Inge Diersen, Wolfgang Heise, Hans Kaufmann, Hans Koch u.a. - haben sich im Sinne der gegenwärtig von den Parteiideologen vertretenen Konzeption des sozialistischen Realismus, die ja sehr wesentlich von der jeweiligen politischen Konzeption mitbestimmt wird, teilweise einleuchtend gerade mit Lukács' Begriff des Realismus auseinandergesetzt. Zweifellos ist der bürgerliche, von Lukács so genannte "kritische Realismus" oder auch "grosse Realismus" des späten 18. und des 19. Jahrhunderts, vertreten etwa durch Fielding, Scott, Balzac, Tolstoi etc., Lukács' Massstab für die gesamte epische Literatur. Im Rahmen der Lukács'schen Geschichtsphilosophie ist dieser Massstab auch durchaus begründet, doch ist der philosophische Akzent in dieser Konzeption des literarischen Realismus nicht mit seinem politischen zu vereinen. Im Sieg des "grossen Realismus", an den Lukács glaubt und der ihm Festigkeit und Massstab in der Beurteilung der aktuellen Literatur des sogenannten "sozialistischen Realismus" gibt, liegen sowohl Hegels Selbstbewegung der Idee wie dessen geschichtsphilosophische Bestimmung der Literatur, in Sonderheit des Romans im Rahmen der Künste. Es liegt in dieser Realismus-Konzeption aber auch die von Lukács häufig explizierte These, dass auch ein im Sinne des Kommunismus "reaktionärer" Autor wie Balzac ein "realistisches" und "fortschrittliches" Werk schaffen kann²³². - Lukács unterscheidet den kritischen vom antikischen und sozialistischen Realismus. Gerade ein Grossteil der Literatur aus dem letztgenannten Bereich, dem sozialistischen Realismus, ist durch die Massstäbe der "grossen Epik", die Lukács mindestens seit der "Theorie des Romans" für allein gültig hält, von vornherein disqualifiziert. Der Mut, den Lukács schon in der "Linkskurve" bei der kritischen Besprechung der Romane von Bredel und Ottwalt bis hin zu seiner Rede auf dem 4. Deutschen Schriftsteller-Kongress (in der "DDR") immer wieder bewiesen hat, ist zu bewundern. Auch dadurch ist Lukács, nicht nur für den Osten, zu einer Art kritischen Instanz geworden, deren Urteil selbst dann gründlich zu reflektieren ist, wenn sich einmal herausstellen sollte, dass sein Versuch einer marxistischen Ästhetik des historischen Materia-

lismus nur als (in sich problematische) dialektische Geschichts-philosophie der Kunst, nicht aber als marxistische Theorie oder Soziologie, das heisst als Wissenschaft von der Literatur, durchzuführen ist. Lukács' Denken ist in seiner Kontinuität von Brüchen durchzogen, die überwiegend objektiver, nur teilweise subjektiver Natur sind. Der Zwang des historisch-dialektischen Totalitätsdenkens, das Psychologismus, Naturalismus und Apriorismus vermeiden will und doch die Phänomene schliesslich, nachdem es sie zum Aufleuchten gebracht hat, wieder in den stumpf machenden Sog eines erneuten Apriorismus hinabzieht, ist in Lukács' Ausgangsposition, seinen grundlegenden Fragestellungen gegeben. Denn Simmels Reflexionen, die so wesentlich für ihn sind, stehen dem Historischen Materialismus so fern nicht - noch weniger jedenfalls als es Simmel selbst in der "Philosophie des Geldes" gesehen hat. - Der selbst auferlegte Zwang, dieses Denken dann auch noch mit der jeweiligen Parteilinie in Übereinstimmung zu bringen, stört seinen Gang und vermindert die Überzeugungskraft des Autors - wenn auch, aufs Ganze gesehen, die von den jeweiligen politisch-taktischen Notwendigkeiten diktierten Bruchstellen erstaunlich wenig Schaden in diesem Werk angerichtet haben.

Anmerkungen!

1. Vgl. Lukács' Bemerkung auf S. 6 im Vorwort zu seinem Buch über Thomas Mann. "Thomas Mann". Berlin (Aufbau) 1949.

2. Thomas Manns Roman "Königliche Hoheit". (1909), abgedruckt in: "Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag", Berlin (Aufbau) 1955, S. 213 ff.

3. "Thomas Mann über das literarische Erbe". In: Internationale Literatur VI/5. (1937), S. 56 ff.

4. Beide Essays sind zusammengefasst in Lukács' Buch über Thomas Mann. Vgl. Anm. 1.

5. Abgedruckt in "Probleme des Realismus". Berlin (Aufbau) 1955.
6. Vgl. Marianne Weber, Max Weber. "Ein Lebensbild". Tübingen 1926, S. 473 ff.
7. Lucien Goldmann: "Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine". Paris 1955.
8. Peter Szondi: "Theorie des modernen Dramas". Frankfurt/Main 1956. Das Buch von Szondi ist offenbar der Versuch einer Konkretisierung der frühen Geschichtsphilosophie von Lukács.
9. W. Harich, "Rudolf Haym und sein Herderbuch, Beitrag zur kritischen Aneignung des literaturwissenschaftlichen Erbes", Berlin (Aufbau) 1955.
10. Hans Heinz Holz Beitrag. in: "Georg Lukács zum siebzigsten Geburtstag". Berlin (Aufbau) 1955.
11. Vgl. etwa "Y a-t-il une philosophie marxiste?", in: Arguments I/4 (1956/57), S. 34 ff.
12. Vgl. z.B. die Arbeiten von L. Kofler und O. Morf: St. Warynski (Kofler), "Die Wissenschaft von der Gesellschaft. Umriss einer Methodenlehre der dialektischen Soziologie", Bern 1944; O. Morf, "Das Verhältnis von Wirtschaftstheorie und Wirtschaftsgeschichte bei Karl Marx" (Staatswissenschaftliche Studien, Band 11), Bern 1951.
13. Vgl. die in der Reihe "Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft" (Hrsg: Werner Krauss und Hans Mayer) erschienenen Arbeiten.
14. L. Goldmann: "Georg Lukács: l' essayiste". in: Revue Esthétique (1950) S. 82 ff.
15. Aus den spezielleren polemischen Arbeiten ragen etwa die Kritik Th. W. Adornos (zu Georg Lukács "Wider den missverstandenen Realismus" in: Der Monat XI/122 (1958), S. 37. ff.) und W. Heises (zu einigen Problemen der literaturtheoretischen Konzeption von Georg Lukács." in: Junge Kunst II/7. (1958) S. 1 ff.) hervor.
16. Nach einer Mitteilung von Georg Lukács an Frank Benseler (Luchterhand Verlag) zählten zu seinen Schülern seiner

Zeit auch Arnold Hauser sowie Frederick Antal (Verfasser von "Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund", aus dem Engl., Berlin (Henschel) 1958.

17. Vgl. dazu auch die Ausführungen von P. Demetz, "Marx, Engels und die Dichter". Stuttgart 1959.

18. Vgl. dazu "Ungarns Philosophie von 1949 bis heute" in: Társadalmi Szemle, 1960. Nr. 8-9.

19. Vgl. Aczel/Meray, "Die Revolte des Intellekts" op. cit., S. 74 f.

20. Für Lukács ist der Roman das "führende, herrschende Genre der modernen bürgerlichen Kunst" (Vorwort zu "Balzac und der französische Realismus." Berlin (Aufbau), 1952. S. 5)

21. "Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik." Berlin, 1920. S. 167.

22. "Das Problem der Perspektive." in: Neue Deutsche Literatur IV/3. (1956) S. 128 ff.

23. "Kunst und Literatur als Überbau." in: Beiträge zur Geschichte der Ästhetik. Berlin (Aufbau) 1954.

24. "Geschichte und Klassenbewusstsein", op. cit., S. 7.

25. R. Newalds Artikel: "Literatur." in: Wörterbuch der Soziologie. hrsg. von W. Bernsdorf und F. Bülow, Stuttgart 1955. S. 302 ff.

26. Vgl. dazu Lukács' eigene Forschungen, die weiter unten in dieser Einführung behandelt werden.

27. Vgl. dazu auch Wellek/Warren, "Theorie der Literatur", Bad Homburg, 1959. S. 105 ff.; vgl. dazu ferner René Königs frühe Arbeit (Die naturalistische Ästhetik in Frankreich und ihre Auflösung. Leipzig, 1931.) in der auf die "dynamischen Beziehungen" zwischen Kunst und Gesellschaft im Rahmen der französischen Künstlerästhetik des 19. Jahrhunderts. hingewiesen wird, vgl. besonders S. 127 ff.

28. L. Schücking, "Zur Soziologie der literarischen Geschmacksbildung". in: Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. Leipzig-Berlin, 1931. hier zitiert nach der 1. Aufl., München 1923, S. 18.

29. Den wissensoziologisch aufschlussreichen Wandel des Verhältnisses Mäzen: Schriftsteller stellt Bruford (Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit." Weimar, 1936.) für das Deutschland und England des 18. und 19. Jahrhunderts in seiner Analyse des Schriftstellerberufs in beiden Ländern dar (vgl. besonders S. 273 ff., dort auch weitere Literatur).

30. Nach Goldfriedrich sollen in Deutschland 1787 bereits sechstausend Schriftsteller gelebt haben. Bruford sieht, wie Hauser, Ziegler u.a., Lessing (in gewisser Weise auch schon Klopstock) als die ersten Schriftsteller in Deutschland, die vom Ertrag ihrer Feder leben konnten.

31. Vgl. als Einführung hierzu die trotz vieler Irrtümer noch heute interessante Arbeit von Lublinski (Literatur und Gesellschaft im neunzehnten Jahrhundert." Berlin, 1899-1900. Band III, S. 61. ff. S. 91 ff. und passim); vgl. ausserdem die - trotz ihrer Befangenheit in parteilich-marxistischen Interpretationen - wertvolle und materialintensive Arbeit von Dietze (Junges Deutschland und deutsche Klassik. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz." Berlin, 1957.) besonders die Kapitel "Junge Deutsche oder Junges Deutschland?" (S. 77 ff.) und "Die Jungdeutschen Positionen" (S. 129 ff.).

32. Dies hat für das Deutschland und Frankreich der 30er und 40er Jahre des 19. Jahrhunderts neuerdings besonders Hauser dargestellt.

33. Hierfür unentbehrlich noch heute: Goldfriedrich: Geschichte des Deutschen Buchhandels." Leipzig, 1886-1913. Band II, S. 56 ff. vgl. auch Bruford, a.a.O. S. 284 ff.

34. Vgl. dazu den von R. Stadelmann und W. Fischer (Die Bildungswelt des Handwerkers um 1800." Berlin, 1955.) hervor- gehobenen "Übergang vom Gewerbeverein" zu den "Klubs" und "Lesegesellschaften" um 1800 (S. 17).

35. Vgl. zum Begriff der "Intelligenz" und den damit zusammenhängenden Problemen neuerdings die materialreiche Arbeit von Heinrich Stieglitz, "Der soziale Auftrag der freien Berufe. Ein Beitrag zur Kultursociologie der industriellen Gesellschaft" (Beiträge zur Soziologie und Sozialphilosophie), Köln-Berlin 1960, dort auch eine umfassende Auseinandersetzung mit der

wichtigsten Literatur zum Thema sowie eine ausführliche Bibliographie.

36. Th.W. Adorno, aber auch J.-P. Sartre R. Barthes u.a., haben sich immer wieder mit den Aufgaben des Kulturkritikers auseinandergesetzt. In einer nicht totalitären industriellen Massengesellschaft sind das Engagement resp. die Distanz des Kritikers dieser Gesellschaft gegenüber, der kritische Aufweis von Ideologien - die im Anschluss an Adorno definiert werden können als das vollends zu seiner blossen Erscheinung geronnene lebendige Wesen der Kultur - zum Existenzproblem der Gesellschaft selbst geworden. Denn Engagement oszilliert heute fast notwendig zum Expertentum. Und damit wird jene Souveränität des Gewissens des Kritikers entfremdet, - des Gewissens, das er doch in jenem gleichsam flüssigen Zustand halten müsste, der es erlaubt, sich den wechselnden Schwerpunkten der Verdinglichung in der Gesellschaft zuzuwenden. Distanz des Kritikers der Gesellschaft gegenüber dagegen scheint - bei der Hypertrophie der blossen Erscheinungsseite des gesellschaftlichen Lebens ins Absolute - ebenfalls als unverantwortlich. Wenn nun jedoch "dialektische Kritik" - nach Adorno - an der Kultur "teilhaben" und "gleichzeitig nicht teilhaben" (S. 29), wenn sie "Intransigenz gegenüber jeglicher Verdinglichung" (S. 25) bedeutet, so ist doch mit einer solchen Bestimmung des dialektischen Kritikers diesem ein Ort zugewiesen, der bereits jenseits des Erscheinung gewordenen Lebens steht und damit die "spontane Beziehung auf das Objekt" (S. 29) notwendig schon verloren hat. Die von Adorno gemeinte Dialektik von Teilhabe und Nicht-Teilhabe an der Kultur setzt u. E. einen gleichsam noch funktionierenden dialektischen Prozess zwischen Wesen und Erscheinung des Lebens selbst (des gesellschaftlichen Lebens) voraus. Wird das Wesen von Kultur als zur blossen Erscheinung und damit Verdinglichung geronnen verstanden, ist auch eine Dialektik von Teilhabe und Nicht-Teilhabe an dieser Kultur nicht mehr möglich. Ort und Aufgabe des Kritikers sind dann ebenfalls neu zu bestimmen (vgl. zum Vorhergehenden Adorno, "Prismen", Frankfurt/Main 1955, besonders den Aufsatz "Kulturkritik und Gesellschaft"; sämtliche oben in Klammern angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die "Prismen").

37. Diese Gesichtspunkte, etwa: der Wandel des Verhältnisses der Massen zur Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, haben besonders Adorno/Horkheimer ("Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente", Amsterdam 1947. S. 144 ff.), ferner W. Benjamin ("Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit". In: W. Benjamin, Schriften, Band I, Frankfurt/Main, 1955. S. 366 ff.), sowie A. Hauser (Philosophie der Kunstgeschichte. München, 1958. S. 365 ff.) berücksichtigt.

38. Vgl. Escarpit: "Sociologie de la littérature". Paris, 1958., besonders Kap. VII (S. 114 ff.); vgl. ferner dazu auch die aufschlussreichen Ergebnisse einer soziologischen Befragung der polnischen Jugend über deren politisches, kulturelles und religiöses Bewusstsein - eine Befragung, die auch Materialien für eine Lesersozilogie enthält ("Une enquête sur la jeunesse polonaise", in: Les Temps Modernes XIII/137-138 [1957], S. 78 ff.).

39. Auch hier unentbehrlich: Goldfriedrich (a.a.O. Band II, III.) vgl. zum Problem der Literaten und deren Stellung zum Markt, zu den Verlagen und Buchhandlungen, zur sozialen Stellung des Verlegers etc. auch die wertvolle Dissertation von Hans Gerth, "Die sozialgeschichtliche Lage der bürgerlichen Intelligenz um die Wende des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Soziologie des deutschen Frühliberalismus" (Frankfurt/Main 1935), insbesondere S. 96 ff.

40. Konkrete soziologische Beiträge zu einer Geschmacksgeschichte im Sinne Schückings hat - von germanistischer Seite - besonders H. Schöffler ("Protestantismus und Literatur. Neue Wege zur englischen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts". Göttingen, 1958.) gegeben, vgl. etwa seine Analyse der "Entstehung des modernen Publikums" (S. 181 ff.) und seine Betrachtung über die "Folgen des Wandels in der Geistlichkeit für die literarische Produktion" (S. 59 ff.); vgl. ferner in diesem Zusammenhang R. Minder ("Das Bild des Pfarrhauses in der deutschen Literatur von Jean Paul bis Gottfried Benn". Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlung der Klasse der Literatur. Jg. 1959. Nr. 4.) der ein eindrucksvolles, auch so-

ziologisch interessantes Bild des Pfarrhauses in der deutschen, teilweise auch in der französischen Literatur ab 1750 vermittelt.

41. Schücking, a.a.O., S. 127.

42. Den erheblichen Anteil des Bürgertums gerade am literarischen Konsum hat z.B. A. Hauser in seinen Arbeiten immer wieder betont ('Sozialgeschichte der Kunst und Literatur'. München, 1953. Band I, S. 31 und passim).

43. Schücking, a.a.O., S. 123/124.

44. Vgl. dazu die interessanten Ausführungen von Ernest Zahn in seinem 1960 bei Kiepenheuer und Witsch erschienenen Buch "Soziologie der Prosperität".

45. Vgl. in diesem Zusammenhang Adornos Phänomenologie der "sozialen Halbbildung" (Theorie der Halbbildung, in: Der Monat, XI/132. S. 30 ff.). Nach Adorno hat die "soziale Halbbildung das Erbe der bürgerlichen Bildung angetreten.

46. Vgl. zu diesem Gedanken in H. Schelsky, "Wandlungen der deutschen Familie in der Gegenwart" den Abschnitt "Das Festhalten an alten sozialen Leitbildern". 3. durch einen Anhang erw. Aufl., Stuttgart 1955, S. 192 ff.

47. Schücking, a.a.O., S. 15.

48. Schücking, ebd.

49. W. Mahrholz, "Literargeschichte und Literaturwissenschaft", Berlin, 1923.

50. Vgl. weiter unten in dieser Einführung.

51. Wellek/Waren, a.a.O., S. 112 f.

52. Vgl. dazu "Tendenz oder Parteilichkeit?" (in: Die Linkskurve IV/6. [1932]) S. 15/16.

53. Im Vorwort zu "Balzac und der französische Realismus", S. 7.

54. Wölfflin wird hier nur als Beispiel genommen.

55. H. Wölfflin, "Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst", 6. Aufl., München 1923, S. 242 und passim.

56. Simmel, "Rembrandtstudien", Leipzig, 1916. S. 3.

57. Simmel, ebd., S. 73.

58. Simmel, ebd., S. 69.

59. Ähnlich wie in seiner "Soziologie" fasst Simmel also auch in seiner Kunst- und Geschichtsphilosophie den Formenbegriff dualistisch. Sein ursprünglich in Anlehnung an Kant gewonnener Begriff der Form wird immer mehr historisch-ontologisch angereichert und damit zu einem dem Wandel der historischen Inhalte grundsätzlich offen gegenüberstehenden Formbegriff umgeschmolzen. Diesen Gedanken betont H.-J. Lieber (in: Lieber/Furth, "Zur Dialektik der Simmelschen Konzeption einer formalen Soziologie", in: Buch des Dankes an Georg Simmel, hrsg. von K. Gassen und M. Landmann, Berlin 1958, S. 39 ff., vgl. besonders S. 41 f.). Lukács' Formbegriff macht eine ähnliche Wandlung durch. Allerdings tritt bei Lukács die Historisierung und Objektivierung seines ursprünglich apriorischen Formbegriffs durch den Einfluss Hegels noch stärker hervor.

60. Vgl. Simmel, Vorwort zu "Rembrandtstudien", a.a.O.

61. Vgl. "Theorie des Romans", S. 19.

62. Vgl. "Zur Soziologie des modernen Dramas". in: Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik XXXVIII. (1914), S. 304.

63. Vgl. weiter unten in dieser Einführung.

64. Vgl. "Tendenz oder Parteilichkeit?", S. 19.

65. Nur in ungarischer Sprache veröffentlicht. A modern dráma története. Budapest, 1912.

66. "Zur Soziologie des modernen Dramas", S. 30.

67. Ebd.

68. Ebd., S. 321.

69. Ebd., S. 308.

70. Schiller im Unterschied zu Shakespeare.

71. "Zur Soziologie des modernen Dramas", S. 330.

72. Ebd., S. 309.

73. Vgl. ebd., S. 311 ff.

74. "Zur Soziologie des modernen Dramas", S. 305.

75. Ebd.

76. Vgl. "Zur Soziologie des modernen Dramas", S. 305 f.

77. Ebd., S. 306.

78. Ebd., S. 311.
79. Ebd., S. 314.
80. Ebd.
81. Ebd., S. 315.
82. Ebd.
83. Vgl. ebd., S. 316 ff.
84. "Theorie des Romans", S. 15.
85. Ebd., S. 14.
86. Walter Rehm, "Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens", 3. Aufl., Bern 1952, S. 19.
87. Rehm, ebd., S. 11.
88. F. Schlegel, "Geschichte der alten und neuen Literatur" in: Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe, Paderborn-München-Wien 1961. vgl. die Erste Vorlesung S. 29 und passim.
89. "Theorie des Romans", S. 16.
90. Siehe z.B. "Schillers Theorie der modernen Literatur", in: "Goethe und seine Zeit", hier zitiert nach der 2. erw. Aufl., Berlin 1953, S. 128.
91. Lukács glaubt - entsprechend der Hegel-Marx'schen Geschichtsdoktrin -, dass der historische Prozess auf dieser Stufe seiner Entwicklung von der aufstrebenden bürgerlichen Klasse seit der französischen Revolution verangetrieben wurde.
92. Vgl. in diesem Zusammenhang besonders seine Interpretation von Schillers und Goethes Kunsttheorie ("Goethe und seine Zeit", S. 128 und passim).
93. "Schillers Theorie der modernen Literatur", S. 128.
94. "Das Besondere im Lichte des dialektischen Materialismus". Deutsche Zeitschrift für Philosophie, III/2. (1955). S. 165.
95. Ebd., S. 187.
96. Ebd., S. 161/162.
97. Im Sinne von Lukács, "Geschichte und Klassenbewusstsein", op. cit.
98. "Theorie des Romans", S. 15/16.

99. Diese Aufsplitterung wird etwa von Bollnow, "Die Lebensphilosophie" Berlin-Göttingen-Heidelberg 1958, S. 13, als typisch für die Lebensphilosophie angesehen.
100. Vgl. dazu "Mein Weg zu Marx". in: Georg Lukács zum zehntzigsten Geburtstag. Berlin (Aufbau) 1955. S. 225/226.
101. Vgl. dazu "Zur Soziologie des modernen Dramas", S. 681, S. 684 f.
102. Vgl. etwa "Probleme des Realismus" und "Beiträge zur Geschichte der Ästhetik".
103. "Theorie des Romans", S. 19.
104. "Zur Soziologie des modernen Dramas", S. 322.
105. "Theorie des Romans", S. 19.
106. Ebd.
107. "Zur Soziologie des modernen Dramas", S. 322/323.
108. "Zur Soziologie des modernen Dramas", S. 303.
109. In der Literatur hat Rohrmoser in seinem Artikel "Literatursoziologie" (Handwörterbuch der Sozialwissenschaften, Band VI., Göttingen, 1959.) diesen Gedanken als "Lukács' Hauptverdienst für eine Literatursoziologie hervorgehoben."
110. Vgl. "Die Seele und die Formen", Berlin, 1911. S. 6/7.
111. Ebd., S. 7.
112. Ebd.
113. Ebd., S. 370.
114. Ebd., S. 34.
115. Vgl. ebd., S. 16.
116. Ebd., S. 15.
117. Für Hegel ist das Schöne ja gerade das "sinnliche Scheinen der Idee".
118. "Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik". in: Logos, VII. (1918/19) S. 1.
119. Vgl. ebd., S. 10.
120. Hier zitiert nach Bollnow, op. cit., S. 99.
121. "Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik", S. 22.

122. Vgl. dazu schon an dieser Stelle Hegels Bestimmung der Wirklichkeit in der "Ästhetik": "Aber gerade diese ganze Sphäre der empirischen inneren und äusseren Welt ist nicht die Welt wahrhafter Wirklichkeit, sondern vielmehr in strengerem Sinne als die Kunst ein blosser Schein und eine härtere Täuschung zu nennen. Erst jenseits der Unmittelbarkeit des Empfindens und der äusserlichen Gegenstände ist die echte Wirklichkeit zu finden. Denn wahrhaft wirklich ist nur das Anundfürsichseiende, das Substantielle der Natur und des Geistes, das sich zwar Gegenwart und Dasein gibt, aber in diesem Dasein das Anundfürsichseiende bleibt und so erst wahrhaft wirklich ist". (Hegel, "Ästhetik", hrsg. von F. Bassenge, mit einem einführenden Essay von G. Lukács, Berlin [Aufbau] 1955, S. 55).

123. "Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik", S. 31.

124. Ebd., S. 7.

125. Vgl. ebd.

126. Ebd., S. 8.

127. Ebd., S. 15; vgl. hierzu und zum "Entgegengelten" (s.u.) auch die von Emil Lask entwickelte Theorie des "Geltens" (in: Lask, "Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre", Zweiter Teil, 1/1 und passim, in: E. Lask, Gesammelte Schriften, hrsg. von E. Herrigel, Tübingen 1923, Band II).

128. "Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik", S. 9. Offenbar ist Lukács hier von Lasks Charakterisierung des Fichteschen Begriffs der "Originalität", der "zwischen dem abstrakten Atomismus der gesamten Aufklärungsphilosophie und dem absoluten Individualismus Schleiermachers (steht)", beeinflusst (Lask, "Fichtes Idealismus und die Geschichte", in: E. Lask, Gesammelte Schriften, op. cit., Band I, S. 212).

129. Vgl. "Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik", S. 9.

130. Vgl. Abschnitt 1 ("Geschlossene Kulturen") der "Theorie des Romans", S. 9 ff.

131. "Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik", S. 20. - In den hier von Lukács verwendeten Begriffen des

"Mikrokosmos" und des "Universums" schwingt zweifellos auch der die Ethik und die mechanischen Kausalzusammenhänge der Naturwissenschaften zusammenzwingende "teleologische Idealismus" Lotzes mit.

132. "Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Ästhetik",
S. 23.

133. "Theorie des Romans", S. 15.

134. Vgl. "Die Subjekt-Objekt-Beziehung...", S. 25.

135. Ebd., S. 17.

136. Vgl. "Die Subjekt-Objekt-Beziehung...", S. 21.

137. "Theorie des Romans", S. 22.

138. Ebd., S. 23.

139. Ebd., S. 24.

140. Ebd., S. 27.

141. Ebd., S. 25 vgl. S. 27/28.

142. Ebd., S. 31.

143. Ebd.

144. Ebd., S. 23/24.

145. Ebd., S. 44.

146. Ebd., S. 33.

147. Vgl. ebd., S. 33.

148. Ebd., S. 34.

149. Ebd., S. 35.

150. Ebd.

151. Ebd., S. 41.

152. "Der Historische Roman". Berlin (Aufbau), 1955.

S. 138.

153. Ebd., S. 136.

154. Ebd.

155. Ebd., S. 129.

156. Ebd., S. 339.

157. Vgl. ebd., S. 122.

158. Vgl. weiter unten in dieser Einführung.

159. Vgl. dazu etwa "Der Historische Roman", S.

127, 134, 138.

160. Ebd., S. 125.

- 161. Ebd., S. 152.
- 162. Ebd., S. 152/153.
- 163. Ebd., S. 144.
- 164. Ebd., S. 144.
- 165. Ebd., S. 365.
- 166. Ebd., S. 242.
- 167. Ebd., S. 310.
- 168. Ebd., S. 306.

169. Die Aufwertung Scotts zum "Klassiker", der von Lukács in einem Atemzug mit Tolstoi, Balzac, Goethe genannt wird, ist offenbar von Belinski beeinflusst, vgl. dessen Rezension "Die Geheimnisse von Paris, Roman von Eugène Sue". Dort heisst es "Byron und Walter Scott waren nicht nur grosse Dichter, sie bahnten der Kunst auch völlig neue Wege, schufen neue Kunstgattungen und gaben der Kunst einen neuen Inhalt; jeder von ihnen war im Bereich der Kunst ein Kolumbus...".

170. Lukács' Balzac-Deutung lehnt sich an den Tenor der gelegentlichen Bemerkungen von Marx und Engels über Balzac an.

171. "Der Historische Roman", S. 310.

172. Zum Typus-Begriff ausführlicher weiter unten in dieser Einleitung bei der Bestimmung der Struktur des proletarischen Kunstwerks durch Lukács.

173. "Der Historische Roman", S. 225.

174. Ebd., S. 236.

175. "Theorie des Romans", S. 80.

176. "Der Historische Roman", S. 298.

177. Vgl. dazu ausführlicher weiter unten in dieser Einführung.

178. "Der Historische Roman", S. 298.

179. Ebd., S. 260.

180. Vgl. weiter oben in dieser Einführung.

181. "Theorie des Romans", S. 86.

182. "Das Problem der Perspektive", S. 77.

183. Vorwort zu "Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas".

184. Er selbst hat in "Mein Weg zu Marx" diese Unentschiedenheit selbstkritisch fixiert: "Ich löste nach Simmels Vorbild die 'Soziologie' einerseits von der sehr abstrakt aufgefassten ökonomischen Grundlage möglichst los, andererseits erblickte ich in der 'soziologischen' Analyse nur ein Vorstadium der eigentlichen wissenschaftlichen Untersuchung der Ästhetik" (S. 226/227).

185. G. Simmel, "Philosophie des Geldes", 3. unv. Aufl., München-Leipzig 1920, S. VIII.

186. Simmel, ebd.

187. G. Simmel, "Grundfragen der Soziologie (Individuum und Gesellschaft)", 2. Aufl., Berlin 1920, S. 21.

188. Beim frühen Lukács ist echt künstlerische Form immer apriorisch, wenn auch das Erlebnis auf diese Form einwirkt; vgl. auch weiter unten in dieser Einführung.

189. Vgl. vor allem "Rembrandtstudien", a.a.O. 2 f., 74, 85 und passim.

190. Vgl. Anm. 59.

191. Vorwort zu "Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas".

192. "Reportage oder Gestaltung"? in: Die Linkskurve IV/8. (1932) S. 28.

193. "Literatur und Kunst als Überbau", in: "Beiträge zur Geschichte der Ästhetik", S. 425.

194. W.I. Lenin, "Parteiorganisation und Parteiliteratur", in: W.I. Lenin, "Über Kunst und Kultur", Berlin (Dietz), 1960. S. 60.

195. Vgl. J. Stalin, "Der Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft" (Kleine Bücherei des Marxismus-Leninismus), 5. Aufl., Berlin (Dietz) 1954, S. 29.

196. "Literatur und Kunst als Überbau", in: "Beiträge zur Geschichte der Ästhetik", S. 407.

197. "Tendenz oder Parteilichkeit?" S. 20.

198. "Kunst und objektive Wahrheit", in: "Probleme des Realismus", Berlin (Aufbau), 1955. S. 19.

199. "Tendenz oder Parteilichkeit?", S. 19.

200. "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", in: "Beiträge zur Geschichte der Ästhetik". S. 210.

201. "Kunst und objektive Wahrheit", in: "Probleme des Realismus", S. 9.

202. In der parteioffiziellen Sprache ist das "Proletariat" durch die "Arbeiterklasse" abgelöst worden.

203. Vgl. weiter oben in dieser Einführung.

204. "Theorie des Romans", S. 167.

205. "Das Problem der Perspektive", S. 80.

206. Engels definiert: "Realismus bedeutet ... ausser der Treue des Details die getreue Wiedergabe typhischer Charaktere unter typischen Umständen" (Brief an Miss Harkness vom April 1888, abgedruckt in: Marx/Engels, Ausgewählte Briefe, besorgt vom Marx-Engels-Lenin-Stalin-Institut beim ZK der SED, Berlin (Dietz) 1953, S. 483).

207. Vgl. dazu Lukács, "Die Sickingendebatte zwischen Marx-Engels und Lassalle", in: "Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker", Berlin (Aufbau), 1948. S. 5 ff.

208. Demetz (Marx, Engels und die Dichter. Stuttgart, 1959.) dessen glänzend geschriebene Darstellung des Lukács'schen Werkes manche Probleme nicht berücksichtigt, hebt als "vier Kriterien des literarischen Typus bei Lukács den der Breite, der Wesentlichkeit, der Steigerung und des Selbstbewusstseins" hervor (vgl. S. 272). Demetz erkennt u. E. grundsätzlich auch richtig, dass Lukács' Bestimmung des Typus in der "Theorie des Romans" wie in der Spätzeit als ein (weiteres) Indiz für die Kontinuität seiner Entwicklung zu werten ist (vgl. S. 282).

209. Vorwort zu "Balzac und der französische Realismus", S. 8 f.

210. "Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten", in: "Probleme des Realismus", S. 71.

211. Ebd., S. 66.

212. Ebd., S. 61.

213. "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", in: "Beiträge zur Geschichte der Ästhetik", S. 202.

214. Vgl. S. 205 f.
215. "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", in: "Beiträge zur Geschichte der Ästhetik", S. 206.
216. G. Simmel, "Philosophie des Geldes", op. cit., S. VIII.
217. "Der Historische Roman", S. 120.
218. Ebd., S. 365.
219. Ebd., S. 119/120.
220. Vgl. J. Stalin, "Der Marxismus und die Fragen der Sprachwissenschaft", op. cit.
221. "Literatur und Kunst als Überbau", in: "Beiträge zur Geschichte der Ästhetik", S. 417.
222. "Balzac und der französische Realismus", S. 40.
223. "Der Historische Roman", S. 259.
224. Ebd.
225. Vgl. Th.W. Adorno, "Soziologie und empirische Forschung", in: "Wesen und Wirklichkeit des Menschen. Festschrift für Hellmuth Plessner", hrsg. von Klaus Ziegler, Göttingen 1957, S. 250.
226. K. Marx, "Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie", Berlin (Dietz) 1953, S. 31.
227. Hegel, "Ästhetik", op. cit., S. 427.
228. K. Marx, "Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie", op. cit., S. 31.
229. "Literatur und Kunst als Überbau", in: "Beiträge zur Geschichte der Ästhetik", S. 425.
230. Schon Hegel formuliert: "Darin liegt der grosse Unterschied, dass der Mensch weiss, was er ist; erst dann ist er es wirklich" (in: "Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie", Hegels Sämtliche Werke, hrsgg. von J. Hoffmeister, Band XVa, Leipzig [Meinerl 1944, S. 104).
231. "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", in: "Beiträge zur Geschichte der Ästhetik", S. 199.
232. Vgl. "Balzac und der französische Realismus", S. 37. und S. 39.

MORRIS WATNICK

RELATIVISM AND CLASS
CONSCIOUSNESS: GEORG LUKACS

Those who see much of the pathos of history lodged in its ironies could hardly find a better personification of that dialectic than in the career of the Hungarian philosopher-critic, Georg Lukacs - nor one so symptomatic of the perplexities of intellectual commitment in the Communist world.

Born in 1885 of a very prosperous family - his father was director of the Kreditanstalt of Budapest, then the largest bank in Hungary - Lukacs hardly knew late adolescence when he began to show that tense intellectuality, omnivorous erudition, and remarkable sensibility of spirit that were to be so apparent in much of what he later wrote and practised. After preliminary studies in Budapest, he moved to Berlin and, later still, to Heidelberg, sampling the best the German universities had to offer in the social sciences and humanities and, in turn, impressing his teachers, Simmel and Max Weber in particular, with his prodigious intellectual gifts.

As a student Lukacs took his intellectual bearings from the neo-Kantians, then the dominant school of thought in Germany. If we are to judge by his early aesthetic writings, however, he was least influenced by the consensus of neo-Kantian doctrine in matters of epistemology. He could not quite accept the view, for example, that our knowledge of the empirical world is, in the final analysis, merely a product of the immanent categories of understanding; nor, on the other hand, was he satisfied that ultimate reality or its attributes are beyond the reach of the human mind. In the moral and aesthetic sphere at least, it is apparent that he believed certain ultimates or "real essences" to be cognisable through intui-

tion. Far from being the subjective idealist of his later "self-criticism", he was evidently most influenced by the semi-phenomenological position of Emil Lask at Heidelberg, an influence that later facilitated his shift to the objective idealism of Hegel.

Otherwise Lukacs was a fairly consistent neo-Kantian and nowhere more strikingly so than with regard to human, moral, and aesthetic problems and in the methodological approach to them. Like all others of that school, he rejected the pretentious Hegelian claim that philosophy is the all-inclusive summation of human knowledge. The empirical world, he insisted with other neo-Kantians, was properly the domain of specialized branches of knowledge and skill, e.g. that of the artist and writer in their efforts to capture its immediacies; all that philosophy can legitimately do is formulate the canons of validity by which to evaluate the performance of these specialized activities in the arts and sciences. And going a step further, it is also clear from his writings of the period that Lukacs shared the approach favoured by most neo-Kantians who concerned themselves with the social sciences. The rational methods by which natural science "explains" the external world, he thought, had little to offer in aesthetics; to cope with its problems of meaning, purpose, and "destiny", the critic needed the inner perception of understanding. And again - though here other neo-Kantians would have demurred - the understanding he sought was not the understanding of reason; taking his cue from the vitalism and intuitionism of Dilthey and Simmel, he urged that the human subject can achieve such understanding, particularly the understanding of his self, only through flashes of intuition given to those who live and struggle for it.

In leaving the shelter of the neo-Kantian system, Lukacs was not alone. Its structure of compartmentalized sciences and relativized values began to crumble with the first shock of war, making way for a renewed quest for a more "total" system of ultimate truth. Many found it, for example, in the phenomenology of Husserl; Lukacs, on the other hand, was among those who re-discovered Hegel.

Just why Lukacs's Marxism should have induced him to join the newly organized Hungarian Communist Party is not clear, particularly since he had considerable misgivings about Bela Kun's leadership and policies. His own autobiographical memoir, written many years later partly as an apologia pro vita sua, speaks obscurely of his growing awareness of "the imperialist character of the war" and of the impression made on him by the writings of the Hungarian syndicalist, Erwin Szabo. More probably, the deciding factor was the wave of revolutionary fervour set in motion by the Russian revolution. Be that as it may, we have his own word for it that when he joined the party in December 1918, it was without any semblance of Leninist indoctrination; of Lenin's wartime writings he knew next to nothing, and, to make matters worse, he had shown a special partiality for Rosa Luxemburg in what little reading he had done of pertinent contemporary literature.¹ In short, Lukacs had all the makings of a "deviationist" from the very moment that he became a Communist.

At first, this did not matter. All the newly formed Communist parties of Western and Central Europe were made up of left socialists, crypto-syndicalists, and neophytes of every description, and the Hungarian party was no exception. Besides, Bela Kun could make good use of influential intellectuals in the critical days ahead. Lukacs was therefore admitted to the party, along with others of similar persuasion (among them Landler, Rudas, Revai, Fogarasi, Keraly, and Gabor), and even made Commissar of Education and Culture in the brief period of Communist dictatorship that followed in 1919. After the Kun regime was overthrown, he escaped to Vienna, where he was to spend the next ten years, a political victim within the Communist movement of his own reputation as one of the most challenging Marxists of our age. In fact, it was the publication in 1923 of his *Geschichte und Klassenbewusstsein*, the book responsible for that distinction, which stigmatized him as one of the most formidable of "deviationists" in the movement and sealed his defeat as a rival of Bela Kun for the leadership of the Hungarian Communist Party.

The feud between the Lukacs faction in Vienna and the Kun-Rakosi group in Moscow erupted in full force the moment they found themselves in exile, with the outcome at first far from certain. In 1920, for example, Lenin took Lukacs and Kun alike to task for holding the "left sectarian" views he had so recently castigated in others.² Still, the very presence of Kun and his faction in Moscow and their deft adaptations to every shift in line gave them a distinct advantage in the contest for Comintern endorsement. What finally decided the issue in Kun's favour, however, was the inopportune publication of Lukacs's book in 1923, just as the Comintern began a drive to "bolshevize" its "national sections", i.e. purge or "discipline" opposition groups, particularly in western and central Europe.

Unorthodox as it doubtless was, Lukacs's book instantly became a symbol of everything the policy of "bolshevization" was intended to stamp out. To tolerate "deviations" of a purely doctrinal kind was to invite defiance of Comintern decisions on matters of more immediate political concern, particularly if they encouraged the impression that there was a basic difference between "West European Communism" and "Russian Bolshevism". What began, then, as a matter of Comintern realpolitik quickly became a paroxysm of militant orthodoxy as well, venting itself on anyone who did not stand foursquare on the Leninist version of Marxism. Lukacs's book was as if made to order for that purpose but Lukacs was not the sole offender; he was closely followed by Karl Korsch in Germany, whose *Marxismus und Philosophie*³ shared many of Lukacs's views, and by Antonio Gramsci in Italy, who dared to challenge the relevance of the labour theory of value to the economics of exploitation.⁴

Doctrinal disputes among Communists have seldom shown much regard for the amenities but the campaign against Lukacs nevertheless established something of a record for calculated ferocity. To find a parallel to the barrage of dogmatic casuistry and personal vilification visited on him in the months following the publication of his book, one would have to recall the fanaticism of theological disputes long forgotten. The

stock criticisms of the book - what they came to can be postponed for later discussion - were echoed and re-echoed in the pages of virtually every important Communist publication, until "Lukácsism" became a term of abuse in party vocabulary. The longest and most vitriolic diatribe was indited by Ladislaus Rudas,⁵ a close associate of his before he fell into disfavour and his life-long opponent thereafter. Kun, needless to say, made most of the occasion to rush into print with a denunciation of "attempts undertaken in German literature to revise dialectical materialism or, to put it more accurately, to emasculate (it) by expunging materialism".⁶ In Germany, Die Rote Fahne (May 20 and 27, 1923) even went so far as to cite these "revisions" as a warning to Communists against the dangers of studying Hegel - the very reverse, incidentally, of what Lenin had once urged. In the Soviet Union, the battle against Lukacs on the "philosophical front" was joined by the party's leading philosophers, among them A.M. Debordin, I. Luppel, G. Bammel, and I. Weinstein, all intent on "exposing" Lukács's book as a "deviation" from the tenets of Marxism-Leninism.⁷

The uproar over Lukacs reached its climax at the fifth congress of the Comintern in 1924. Bukharin confined his remarks to a brief reference deploring the "relapses into the old Hegelianism",⁸ leaving it to the less scrupulous Zinoviev to blurt out the full political meaning of the episode:

"If we ... are going to pay more than lip service to Leninism ... we must not let this extreme left tendency grow up into a theoretical revisionism ... spreading and becoming an international phenomenon. Comrade Graziadei ... published a book ... attacking Marxism. This theoretical revisionism cannot be allowed to pass with impunity. Neither will we tolerate our Hungarian comrade Lukacs, doing the same in the domain of philosophy and sociology. ... We have a similar tendency in the German party. Comrade Graziadei is a professor; Korsch is also a professor. (Interruption: 'Lukacs is also a professor!') If we get a few more of these professors spinning out their Marxist theories, we shall be lost. We cannot tolerate ... theoretical

revisionism of this kind in our Communist International."⁹

To all intents and purposes, this was enough to put an end to Lukacs's political career, almost for good; ousted from the central committee of the Hungarian party and from his editorship of *Kommunismus* in Vienna, it was not until the recent Hungarian uprising more than thirty years later that he could again play an active if brief part in politics.

Intellectually, however, the real pathos of Lukacs's survival as a Communist first began with his political dénouement. It is quite doubtful, to say the least, whether the orthodox case against his book in 1923-24 modified his views in any essential respect. Certainly, one could discern many of the arguments of *Geschichte und Klassenbewusstsein* in much that he was to write during the next thirty years, even if they were disingenuously brought into line with the structure of orthodox doctrine to make them less obtrusive.¹⁰ If anything he has been least diffident of all about his continuing commitment to the Hegelian dimension of Marxist thought - the very "deviation" for which he was castigated most severely of all in 1923-24.¹¹ Yet, for all his talents as a polemicist, he could not bring himself to defend his book, either then or at any time since. In this self-imposed silence, Lukacs did not succumb to any failure of nerve; the only way to account for his behaviour is to assume that, because of an overriding sense of party discipline, he preferred to act out the rôle to which the logic of his book implicitly committed him in any case - a logic that hypostasized the party as the institutionalized will and expression of proletarian class consciousness and thereby endowed it with a superior view of "total" reality. In other words, the book contains a built-in veto, as it were, on its own defence against party criticism, thus giving Lukacs's silence at the time a melancholy consistency all its own.

What mitigated the commitment for close to a decade was that it did not require anything more than silence. Neither in Vienna, where he lived until 1929, nor in Berlin the year following, did Lukacs once recant his "deviation" in public. This was in striking contrast to his zeal as a party stalwart

in other respects; he could match expletives against Trotsky, for example, with the most seasoned professionals in Moscow.¹² It was only on his return to Berlin, after working in Moscow for a year (1930-31) on the staff of the Marx-Engels Institute, that his mood became increasingly apologetic, until it finally produced a sequel to the events of 1923-24 far more disconcerting than his silence during the intervening decade.

The biographic memoir he wrote just before Hitler came to power was still the subdued plea of one extenuating his past rather than an indictment, and might even be read, in part, as a subtle re-affirmation of views he professed to disavow.¹³ As such, it was a mild foretaste of what was to come a year later when Lukacs had taken refuge in the Soviet Union. Addressing the philosophical section of the Communist Academy, he performed one of the most abject acts of self-degradation on record, repudiating not only his book but his entire intellectual past as well, and, in doing so, spared no words to convince his audience of his complete orthodoxy:

"The mistakes into which I fell in my book, *History and Class Consciousness*, are completely in line with these deviations [i.e. those attacked in Lenin's *Materialism and Empirio-Criticism* - M.W.] ... I began as a student of Simmel and Max Weber (I was then under the influence of the German philosophical tendencies, the *Geisteswissenschaften*) and developed, philosophically speaking, from subjective idealism to objectivism, from Kant to Hegel. At the same time, the philosophy of syndicalism (Sorel) had a great influence on my development; it strengthened my inclinations towards romantic anti-capitalism. In the crisis of my entire world-outlook, brought on by the World War and the Russian Revolution of 1917, these syndicalist leanings were strengthened still more by my having been under the personal influence of the most important proponent of syndicalism in Hungary, Erwin Szabo. Thus, I entered the Communist Party of Hungary in 1918 with a world-outlook that was distinctly syndicalist and idealist. Despite the experience of the Hungarian revolution. I found myself immersed in the ultra-left syndicalist opposition to the line of the Comintern (1920-21)..."

"The book I published in 1923 ... was a philosophical summation of these tendencies. ... This could be shown in detail in all the problems treated in my book, beginning with philosophical problems and culminating in the definition of class consciousness and the theory of crises. In the course of my practical party work and in familiarizing myself with the works of Lenin and Stalin, these idealist props of my world-outlook lost more and more of their security. Although I did not permit a republication of my book (which was sold out by that time), nevertheless I first came to full appreciation of these philosophical problems during my visit to the Soviet Union in 1930-31, especially through the philosophical discussion in progress at that time. Practical work in the Communist Party of Germany, direct ideological struggle ... against the Social Fascists and Fascist ideology have all the more strengthened my conviction that in the intellectual sphere, the front of idealism is the front of Fascist counterrevolution and its accomplices, the Social Fascists. Every concession to idealism, however insignificant, spells danger to the proletarian revolution. Thus, I understood not only the theoretical falsity but also the practical danger of the book I wrote twelve years ago and fought unremittingly in the German mass movement against this and every other idealist tendency. My exile from Fascist Germany can only change the locale ... of this struggle; its intensity will but increase with its absorption of Leninism. ... With the help of the Comintern, of the All-Union Communist Party and of its leader, Comrade Stalin, the sections of the Comintern will struggle ... for that iron ideological implacability and refusal to compromise with all deviations from Marxism-Leninism which the All-Union Communist Party ... achieved long ago ... Lenin's Materialism and Empirio-Criticism has been and remains the banner under which this struggle is carried forward on the intellectual front."¹⁴

To many who heard him at the time, Lukács's outburst of selfrecrimination must have come as a painful reminder of recent developments in the Soviet intellectual world. His was the latest in a long succession of recantations by leading

philosophers in the Soviet Union since 1931, and, because it came from a foreigner already notorious for his unrepentant "deviationism", it was all the more symptomatic of how thoroughly Stalin had eradicated all traces of independent philosophical thought from Soviet Marxism. That they could once count themselves among Lukacs's severest critics was not a secondary consideration.

In this respect, Lukacs enjoyed a considerable psychological advantage over his Soviet philosopher-audience - the advantage of one who had accepted the prospect of a personal recantation as a foregone necessity when he chose the Soviet Union as his place of refuge in 1933. Lukacs, to repeat, had spent a year in the Soviet Union during the critical months (1930-31) when Stalin moved to substitute a coded state dogma for contending schools of Marxist thought. He could remember the resolution of January 25, 1931, in which the central committee of the party condemned both the "mechanists" and the "emergentists", then the principal schools of Marxist philosophy, as crypto-political "deviations". Nor could he have forgotten the spectacle of one Soviet philosopher after another recanting his "errors", or, as he preferred to describe it in his own recantation, "the philosophical discussion in progress at the time".¹⁵

Presumably, then, Lukacs knew what was in store for him when he returned to the Soviet Union in 1933 and discounted it accordingly. But discounted on what terms? One answer - necessarily speculative as any answer to such a question must be - is that he had already partly discounted it in the price of self-censorship he had had to pay in the preceding decade for his commitment to the Communist cause. Having acquiesced in the consequences of "bolshevization", he could find it all the easier to come to terms with the requirements of Stalinization - sufficiently, at least, to face the ordeal of a public recantation.

Still, Lukacs's behaviour has always been too much the corollary of a highly articulated political and philosophical ethos to be entirely or even largely the product of

a self-propelling psychological chainreaction. His acquiescence in the ban on his book may have prepared him psychologically for the indignity of a public "self-criticism", but it does not explain why he made it the occasion for traducing his intellectual past so indiscriminately when a briefer, pro forma recantation would have served the purpose just as well; nor does it account for the next two decades of unfailing panegyrics to Stalinism that made him the despair of his most devoted admirers, particularly those who were aware of their tongue-in-cheek character. Fear may have been one of the reasons, to be sure - particularly during the period of the purges - but what of the recantation that preceded his flight to the Soviet Union? And how, again, could fear alone have produced so violent a reaction to his own past? The easy explanation that his political conduct was a case of sheer opportunism, pure and simple, is the least satisfactory of all; for all his feints and accommodations, there has been enough selfless purpose in his career to belie that description.

But if it was neither opportunism nor fear, how then account for the Stalinism of a man who was never really a Stalinist at heart or, at least, never in the sense that he favoured actual Stalinist policies? Perhaps the most helpful clue we have is the impression given by his very recantation of 1934; it is truly the mea culpa of a man labouring under a sense of guilt of his own intellectual past and intent on exorcizing the memory of it, particularly the part that reminded him of Dilthey, Simmel, and Weber. Significantly, these names had inspired no such feeling of guilt in 1924, all the jibes of his orthodox critics notwithstanding. What made them so unpardonable ten years later was not any change in the attitude of official ideologues in Moscow, but the shock produced by Hitler's rise to power in Germany - a shock violent enough to induce a Manichean debauch in Lukacs about the very past he knew so much better. Where others would point to the elusive practical ambiguities of many an intellectual tradition - witness Marxism itself as an example - he now insisted that. "Every concession to idealism, however insignificant, spells danger to

the proletarian revolution," or, as he was to put it more generally two decades later, "There is no such thing as an 'innocent' world outlook."¹⁶

Accordingly, if Lukacs were taken literally, the Geisteswissenschaften of his youth now became the seed-bed of Hitlerism merely by virtue of the fact that his teachers had conducted their methodology on the intuitive understanding of human action and social goals. And since he was so much part of that intellectual world, he too shared the guilt of his teachers for the spell later cast by the Nazi mystique of irrationalism, intuitionism, etc.

Against any such explanation of his behaviour, it may be argued, of course, that since his Marxism was still greatly influenced by the ideas of his teachers, it must have occurred to him at the very least that his own case and that of countless others vitiated his entire line of argument. But even if this were so, it would have no bearing on his sense of guilt; what is being suggested here is that Lukacs was not really repudiating the influence of the Geisteswissenschaften on his own thought, but only their source, not the brain child but its paternity. In other words, his guilt feeling was of the ambivalent kind (as guilt feelings frequently are), caused by the shock of recalling that he shared the same teachers with many of the spokesmen for Nazism, and by a frantic compulsion, therefore, to disavow them.

The same shock, moreover, which precipitated the repudiation of his own past, taken in conjunction with his hope for the future, would also help to account for his attitude towards Stalinism. Apart from all else, the impact of the shock was so great because the triumph of Nazism represented a rupture in the unity and continuity of European culture, one of the most urgent and sustained concerns of Lukacs's thought. Since the capitalist West, in his view, already found itself in a quagmire of cultural decadence, the Soviet Union stood as the sole remaining hope for nourishing and transmitting that culture to the future.

To anyone who took all this for granted, as Lukacs did in the face of much that he was to observe to the contrary,

it was almost second nature to accept Stalinism as merely a passing historical episode and to rationalize any compromises with it as a price that had to be paid for a Soviet culture that would one day act as the West's better half.¹⁷ That the price might come high for himself and for the society in which he was to live until the end of the war, was purely an instrumental consideration in his humanistic calculus; the "essential life" in the "hierarchy of lives", to recall his anti-naturalistic cast of mind, could only be achieved at the tragic sacrifice of life "on the empirical plane".

Superficially, all this might suggest that Lukacs's Stalinism was as though patterned on the model of Rubashov's capitulation. Actually, the resemblance is more apparent than real. Rubashov was an "ideal type", drawn to articulate the grim logical implications of Communist doctrine for those who reason from its premises alone. Rubashov's capitulation therefore had to be a single act of ex post reflection after all real alternatives of action had been eliminated. What makes Lukacs's subservience to Stalinism so much more tragic was that it came by successive stages, in each of which he could still choose between alternative courses of action. In his case, therefore, it was not the disembodied logic of the doctrine alone that dictated the choices, but a doctrine mediated in experience through successive responses which failed to give human and social costs their due, even as means to an end.

The fate of his book was a small part of the cost he slighted. The attacks of 1923-24 were enough to put a quietus to all further discussions and, apart from an occasional disparaging reference, Communist literature has in effect suppressed the book by a conspiracy of silence, broken only recently by renewed attacks on Lukacs for his rôle in the Hungarian uprising. And again, much as though the compulsion to forget the past could not be satisfied, Lukacs has been the foremost accessory to the suppression of his own book. Sometimes one finds him ignoring the book entirely, even if his argument suffers from the omission;¹⁸ more often, however, he has given himself to a regimen of recurrent self-flagellation.

In 1938, to cite one of many such instances, the once again denounced his book as "reactionary by virtue of its idealism, its faulty interpretation of the theory of reflection, its denial of the dialectic in nature."¹⁹ And most recently, when Merleau-Ponty reviewed the philosophical issues raised by the book in 1923, his study was enough to provoke Lukacs to a heated protest against what he called the "treachery and falsification" of Merleau-Ponty's attempt to resuscitate a book "forgotten for good reason".²⁰ This last episode epitomizes the status of *Geschichte und Klassenbewusstsein* today; virtually proscribed to orthodox Communists, it has survived largely because it is best remembered by others as a major work of Marxism purged from the collective memory of the Communist movement and - to the added discomfiture of its author - as a precursor of the sociology of knowledge.

What is one to make of Lukacs's *Geschichte und Klassenbewusstsein* (History and Class Consciousness) today? And better still, to what purpose? Lukacs's pique aside, why indeed ruminate on a version of Marxism long repudiated with such finality by its own author and by the very movement for which it was intended? Surely, the ambivalence of a mind beset by the logic of its own commitment is hardly unique to Lukacs, much less a reason for pondering its argument anew or for confronting it with the actualities of Communist power today. If so, why not simply write it off as a closed chapter in the early history of internal Communist politics, and nothing more?

Easy as it is to take this view - and, for the most part, it carries a ready plausibility in the English-speaking world - it is one that seriously misjudges the pervasive influence of the book on the most varied schools of current European thought and, what is perhaps more to the point its enduring pertinence to the messianic dynamism of the Communist appeal.

To takes its influence first, *Geschichte und Klassenbewusstsein* had too much of the virtue of its defects as a *Parteischrift* to suffer oblivion. What saved it from becoming a mere item of antiquarian interest or, at most, the occasion for

a psychological case study, were the very "deviations" that have singled out Lukacs for over a generation, and in most cases malgré lui, as one of the few Marxists of Communist affiliation still worth studying for his own sake.

A good case in point is the new philosophical dimension his book added to the understanding of Marx's economic reasoning. Not that the conventional approach to the subject thereby lost its vogue; on the contrary, most economists in the English-speaking world, whether pro or con, continue to think of Marx's economics in their own positivistic terms and, given the assumptions of an autonomous science, can even argue cogently for their selective approach. What they cannot do - not since the publication of Lukacs's book, that is - without throwing the origin and meaning of Marx's economic doctrine out of focus, is to hold with Schumpeter that it was strictly the product of the classical Ricardian tradition and entirely Hegel-frei.²¹ For it was Lukacs who not only rediscovered Marx's general intellectual debt to Hegel (something most Marxists had themselves slighted for over a generation), but who also succeeded in recasting his economic ideas as an elaborate "philosophical anthropology" - or what English idiom would call a humanist social philosophy - permeated throughout by Hegelian categories of thought.

For all that, it would be claiming too much for Lukacs to suggest that he "discovered" Hegel in Marx de novo. Others had preceded him in this, but without being as perceptive about the specific links between the two. Lukacs owed his greater success to his own intellectual needs. The process of conversion is seldom, if ever, a clean break with the past, and when Lukacs turned to Marxism during the first World War, he did so not only as a Hegelian but also, and more compellingly, as one who had to find in both systems a new and common framework for his pre-Marxist aesthetic humanism, with all its disdain for the "alienated" existence of modern man.

As it happened, he could find that disdain transmuted in Marx's category of "alienated labour", and, late comer that he was to Hegel's philosophy when he turned to Marxism, it was

all the easier for him to see the "alienation of labor" as a sociological derivative of the self-alienation of the Absolute Idea. As such, it had none of the grim finality which the vision of "alienated" man had conveyed in his pre-Marxist days. On the contrary, it now contained the certainty of its own eventual disappearance; like the Absolute Idea in its existential, i.e. "alienated" form, it too would transcend itself through the evolving class consciousness of its historical subject and chief victim, the industrial proletariat, until finally an act of revolution made it possible for man to come into his own as his truly human self.

Read this way, all of Marx's thought, down to the very fine print of its economic analysis, became the work of a moral philosopher articulating the future of man's existence in the accents of a secular eschatology. Nothing could have been less welcome to the general run of Marxists, least of all to those who had opted for Leninism and the positivistic scientific norms that went with it. Those so inclined might have shrugged it off indulgently as Lukacs's personal Marxism, but they could always consult the available texts to assure themselves that it was not Marx's. And since Lukacs had little more to go on when he wrote his book (1919-23) than the truncated version of Marx's early writings published before the war, plus his own Hegelian turn of mind, the exegetes had no difficulty in documenting their case against his "deviationism".

It was not until a decade later (1932) when Marx's early philosophical studies in economics were published for the first time²² that Lukacs had the satisfaction of learning how accurately he had read Marx's meaning. Not that publication of the manuscript could do anything to rehabilitate his work among orthodox Communists or even spare him the ordeal of a recantation two years later; what decided the case against him and kept it that way was the structure of orthodox Leninist doctrine as it stood in 1923 and as it was subsequently perpetuated in the official dogma of the Soviet state - largely, then, the metaphysic of naive realism with its "transcript" theory of

consciousness, taken over from Lenin's Materialism and Empirio-Criticism and thus devoid of the pronounced Hegelianism of his later period. For reasons not hard to surmise, moreover, the "alienation of labour" has seldom been a subject of conspicuous interest to Soviet Marxism, in res or in theory. Small wonder, then, that Lukacs had to bide his time for as long as he remained in the Soviet Union before returning to the theme to settle scores with his orthodox critics.²³ Here again, however, as in so many other cases, Lukacs became a prophet without honour in his own movement; it was his original "deviationism" of 1923 which anticipated where it did not actually inspire, the drastic reappraisal of Capital and of Marx's general place in the tradition of western thought at the hands of a long line of later European scholars.²⁴

Furthermore, it was Lukacs's book which supplied much of the impetus for the development of a sociology of knowledge, particularly the form it took in the work of Mannheim, an associate of his in the closing years of the war. Mannheim's mind was a hybrid of many divergent influences - notably, the neo-Kantianism of Weber and Rickert, the intuitionism of Dilthey, and the phenomenology of Husserl and Scheler - but, ironically enough, considering the results, it so happened that Lukacs was the one to furnish him with two of his principal methodological tools.

The idea that a system of thought might be conceived as an ideal type and then imputed to a social group, likewise thought of as an ideal type, was an inspiration Lukacs borrowed from his teacher, Max Weber, and by grafting it on to Marx's sociology of classes, he was able to derive a doctrine of proletarian class consciousness distinctly his own. Nevertheless, Mannheim found the reasoning suggestive enough to take it over (minus its Marxian tendenz) and even couple it with still another lead from the same source. For it was Lukacs's highly instrumental Marxism, more than anything else, which suggested to Mannheim that all social and political doctrines which pass for knowledge might better be regarded as "existentially determined" doctrines, i.e. as elaborate rationalizations of

group interests - mainly the interests of classes - which must "distort" the actualities of social life if they are to serve those interests effectively.

Clearly, a sociology of knowledge constructed on such lines could well turn out to be a sociology of illusions, with nothing to show for its trouble but the intellectual paralysis of total scepticism. For, if all thinking - barring that of the mathematician and scientist²⁵ - is bound to be tendentious thinking by virtue of its social origin, how can one conceivably distinguish between authentic knowledge and mere ideology? And even assuming that such a distinction were possible, would it not in turn entail the use of criteria no less tainted by the same source? Actually, these and other perplexities of the same order were largely of Mannheim's own making to begin with; they might have been avoided by a more careful analysis of the scope and purpose of empirical knowledge - the only kind that concerned him as a sociologist - and of the range of "interest" which motivate the quest for such knowledge.

Failing that, the assumption that interest-charged thinking must be deceptive was bound to lead into an impasse from which Mannheim could see but one way out: a sociological form of epistemological relativism (or "relationism", as he preferred to call it) which despaired of ever achieving any such thing as objectively valid knowledge *sine ira et studio* (save in neutral fields like science, of course) and settled for something considerably less. All ideologies, Marxism included, Mannheim consoled himself, have their share of truth along with their errors, the proportion varying with the social "vantage point" from which each is propounded. Accordingly, if "absolute" truth is unattainable, it might still be approximated through a synthesis of the most promising "perspectives".

By his influence on Mannheim, Lukacs thus precipitated something more than he cared to bargain for - a sociological case for relativism that backfired on his own Marxism. From its exempt position as the avatar of reason in history, Marxism was suddenly reduced in Mannheim's system to the status of another ideology, having no more inherent claim to objective validity

than any of its rivals.²⁶ And yet, Mannheim's relativism per se was the one thing above all which Lukacs could not blame for demoting Marxism without laying himself open to censure on the grounds. For the fact is that his Marxism was itself nothing if not ultra-relativistic - no less radically so, at any rate, than Mannheim's sociology of knowledge. How, then, was it possible for that Marxism - considered in strictly theoretical terms and apart from all other considerations - to confirm its own validity as a creed to the master, and yet do no more than "expose" itself as an ideology to the pupil?

The answer, as one might suppose, was not so much a matter of sociological relativism as of the philosophical pre-suppositions from which it proceeded in each case. Thus, for all his other ambiguities in this respect, there is little doubt that Mannheim rejected any notion of truth predicated on the assumption of an order of supra-empirical reality; all that concerned him, at least in his capacity as a sociologist, was the reality of "life-situations" as they confronted men and societies. Since that and that alone is the reality which people see from different "vantage points" in the social structure, their ideologies can be "relatively" true only with respect to that reality. To be consistent, Mannheim would have had to assume that objectively valid knowledge about that reality is possible - else what would there be for ideologies to falsify? - and nothing, perhaps, did more to vitiate his entire line of approach than his own insistence that all truth is relative. But this aside, the imperfect "relative" truth to which Mannheim subscribed was a truth made up solely of "the data presented by the real factual thinking that we carry on in this world..."²⁷ - not of a hierarchy of truths, in other words, but of one-dimensional truths, all of the empirical type. By and large, then, Mannheim's sociological relativism bore the distinct marks of its neo-Kantian origin in two crucial respects: it refused to consider the problem of the truth-value of ideologies on anything by empirical terms, and, in doing so, it also insisted on regarding all ideologies as data, i.e. as something to be studied "from without".

Of all this there was hardly a trace in Lukacs's Hegelianized Marxism. What we find, instead is a built-in relativism, with the doctrine serving as its own referent and thus certifying its own superiority as a doctrine to all systems of bourgeois or pre-bourgeois thought. All that was needed for that purpose, from the standpoint of normal adequacy, was a philosophical justification for grading, or perhaps one should say "weighting", the truth-value of different ideologies, and this Lukacs supplied by introducing what amounts to a sociological version of the concept of "two truths", derived from the Hegelian distinction between the actual and the real or rational world. This done, his argument could proceed to its conclusion with all the compulsive logic characteristic of any closed intellectual system.

Reduced to its essentials, the argument took two forms, one mainly philosophical, the other sociological.²⁸ The first of these, intended to vindicate the superiority of Marxism as a doctrine, i.e. as an account of the object of knowledge, runs the familiar Hegelian course. An ideology if of an inferior order of truth, according to Lukacs, if it is concerned only with the apparent truth of the actual or empirical world. Such an ideology takes the world as it is and tries to make it intelligible to man's understanding by reducing it to a pattern of scientific law or to a reasonable facsimile thereof. What emerges from such an approach is a world of the here and now, a preeminently logical world of fixed and enduring entities and arrangements and one which man's understanding can take piecemeal and on its own limited terms. Limited to its proper domain - the physical world - such an approach need not falsify reality; on the contrary, it may even promote man's understanding of and control over nature on a scale never before matched. Nothing, for example, could have been more congenial to the progress of physical science, given its positivistic temper, its specialized fields of subject matter and its need for quantification, than the intellectual setting provided by an ideology of this type.

And yet, when all this has been granted, argued Lukacs, the very conception of truth which makes such an ideology an inexhaustible source of man's knowledge of the physical world also blinds his vision to the realities of his own existence in the social world. It does this by inculcating the illusion, or what Marx called the "false consciousness", that existing social arrangements are governed by immutable laws, very much like those which prevail in the processes of the physical world and, like them, beyond the power of man to change. To anyone so indoctrinated - and this, *ceteris paribus*, may comprise all classes of the population - all social processes take on a illusory or "reified" appearance in the sense that they come to be regarded as having an "objective", external reality of their own, as though they were something other than the activities of members of the same society in their relations with one another. This, according to Lukacs, is the clue to man's split personality as a member of modern society; what he thinks he does in that capacity (his consciousness) bears no relation to what he actually does (his existence).²⁹ If anything, the accomplishments of science tend to nourish the very social irrationality already fostered by the reified structure of its parent ideology. By isolating the facts of the empirical world for specialized study, for example, the social sciences have to disregard the organic unity which alone gives them meaning and, by treating them as hard and fast data, they convert what are essentially potentialities into finalities.

But to Lukacs, as to any Hegelian, the actual world of data is but an imperfect realization of the real or rational world - a world in which man's essential rationality will have superseded the reified existence he leads today. The truth of that rational world and of the process by which history evolves towards its realization is given not by the empirical understanding, but by speculative reason. An ideology based merely on the faculty of understanding cannot, therefore, discover the structure of totality which pervades the categories of the actual social world, much less appreciate the inner dialectic

which drives it forward to its dénouement in the rational world. These are the province of reason alone, and if reason indicates that "becoming appears as the truth of being, process as the truth of things, then this means that the developmental tendencies of history partake of a higher reality than the 'facts' of mere experience."³⁰ Clearly, then, what Lukacs's argument came to on the philosophical level was nothing less than the claim that Marxism is objectively more valid than any rival ideology on the ground that it alone incorporates the "higher" truth of the dialectic of history.³¹ But if all this is taken at face value, what remains of Marxism as a self-professed relativist doctrine? In claiming a superior objective truth for it, did not Lukacs, in effect, put it beyond the pale of proletarian class interests and of the subjectively infected outlook that goes with them? How then, could he still insist that Marxism is uniquely a proletarian doctrine?

Conundrum that this was, Lukacs nevertheless managed to eat his relativist cake and still have it. Obviously, this could not be done by describing Marxism as the natural response of workers to their lot under capitalism; quite apart from the inherent absurdity of such a view, any relativism based on an argument from psychology would only belie the doctrine's claim to objective validity. In fact, to avoid running any such risk, all empirical referents of this type, standing outside the terms of the doctrine itself, had to be excluded, leaving the doctrine enclosed within its own logic, as it were. The problem, then, was to find in Marxism itself, not in the "'facts' of mere experience", a sociological framework for the two types of truth which would invest them with a social function without destroying their independent heuristic status. And given Marx's analysis of social trends in a capitalist society, the solution Lukacs needed could be derived easily enough, merely by a process of bi-lateral imputation. The social structure of modern capitalism tends increasingly to polarize around two antagonistic vantage points or class positions. In the ensuing struggle, each of these requires its own intellectual outlook and system of values as a matter of sheer strategie or objective

necessity, whether its occupants realize it or not. With this as a starting point, the rest followed as a matter of course; Lukacs had only to pair off each of the two truths and its respective ideological elaboration with what he considered to be its correlative class position, and the outcome could be extrapolated, in so far as it depended on intellectual advantage, on the comparative truth-value of these ideologies.

Accordingly, what qualifies an empirically-oriented system of thought as the ideology of the bourgeoisie is not its appeal to this or that bourgeois, but its instrumental value to the class as a whole. The exceptional property owner may indeed take a dim view of the future but, if the bourgeoisie as a class is to maintain itself in power, most of its members must be persuaded no less than the workers they employ that the existing order is a permanent one. Nothing can serve that purpose better, in Lukacs's view, than a "reified" structure of thought based on the limited truth of understanding; negatively, it serves to divert attention from the fatal weaknesses of the capitalist system as a whole, and positively it acts as a psychological prop for that system, by identifying what is merely a passing phase of man's historic existence with the eternal order of nature. This, needless to add, is nothing but self-deception on both counts but, undaunted by the paradox of his argument, Lukacs concluded that self-deception is precisely what is required of all or most members of the bourgeoisie if their class is to remain in power. "The obstacle ... which makes the class consciousness of the bourgeoisie a 'false' consciousness," he wrote, "is objective; it is the situation of the class itself. It is an objective consequence of the economic structure of society, not something arbitrary, subjective or psychological."³²

Again reasoning by imputation, Lukacs could reach the opposite conclusion about the proletariat. Its position as a class requires that it break with existing social arrangements, even if workers themselves may not see it that way. As Marx had put it long before Lukacs: "It is not a matter of what this or that proletarian, or even the entire proletariat, envisages

as the goal at any particular time. It is a question of what the proletariat is and of what it will have to do historically, judged by the condition of its existence."³³ Because that "condition of existence" requires a revolutionary break with the existing economic system, it offers the only vantage point in the social structure from which the system as a whole and its "laws of motion" can be observed in their proper perspective. But to do this, to see the system for what it is and without "ideological distortions" of any kind, requires a type of class consciousness which is identical with the truth of the "high reality" incorporated in Marxism itself - a truth that can transcend the illusions of "reification" and envisage the rational society without classes beyond as the only alternative to man's self-alienation under capitalism. And by the same token, it is that truth which makes the proletariat as a class the instrument of reason in history. Carried to its logical conclusion, then, Lukacs's feat of self-validating scholasticism came to this, that Marx=historic reason=proletarian class consciousness.

Not that Lukacs regarded the triumph of reason as a foregone conclusion in any deterministic sense; the outcome would depend on whether actual workers can come to appreciate the opportunity history offered them as a class. But even if they were to fail in this, Marxism would still remain, on Lukacs's terms, a uniquely proletarian doctrine. In this sense, it was decidedly a relativized Marxism, so much so that it could even specify the conditions which would invalidate its own categories of analysis. Having identified it with proletarian class consciousness, Lukacs had to rule it out as a doctrine for eternity; historical materialism, its instrument of analysis, for example, requires drastic modification before it can be applied to the study of pre-capitalist societies, and it might even outlive its purpose entirely, once the goal of a rational society were achieved.

To suppose, then, that Lukacs's relativism was of a kind with Mannheim's, as Stalinist spokesmen made a habit of doing while damning them both, is to identify two distinctly

different approaches to the problem of the social determination of thought, however much one may have borrowed from the other. Where Mannheim scrutinized all systems of thought for their "ideological" sins against the same type of truth, Lukacs singled out Marxism as the sole exception, endowed with the virtue of a "higher" order of truth. But even with the issue so clearly drawn, Lukacs could not meet the challenge on his own ground. To have done so after the interdiction of his own book might have made him the target of renewed attacks in Communist circles. All he could do, on occasion, to make up for his silence was to fall back on the standard Leninist retort to relativism of any kind, viz., that while man's knowledge advances by a sequence of relative approximations, truth itself is "objective" and "absolute". Whether or not Mannheim's relativism or anyone else's could be exorcized by this recourse to Lenin's ipse dixit, there was small comfort in it for anyone still left wondering what it had to do with the superior truth-value Lukacs had claimed for Marxism.

During the post-war period, the emergence of existentialism as a major school of thought in Western Europe saw Lukacs cast in still another of his many involuntary rôles, and again it was acted out with the tragi-comic effect of one reciting lines foreign to his own idiom. Certainly the result could not be charged to Lukacs's apathy or want of effort; quite the contrary, no one of his persuasion had more direct intellectual reason to be concerned about the existentialist challenge. Add to this the fact that Lukacs's prestige made him the one Communist spokesman certain to be given an attentive hearing in the west - nowhere more so, perhaps, than among the existentialists themselves - and the jaded response to his anti-existentialist tract³⁴ becomes proof all the more of how pathetically miscast he was for the part.

As one might have gathered from his own remarks many years later, when he could finally bring himself to repudiate Stalinist orthodoxy, the fault lay not with the audience nor with the actor - except in the sense that he lent himself to such a part - but with the script itself. The existentialist

case, as that of any other rival doctrine, had to be confronted on its own ground, he acknowledged, not in the arena of Leninist-Stalinist dogmatics.³⁵ But meeting the existentialists on their own ground was precisely what Lukacs dared not risk for the very good reason that they shared large tracts of it with the Marxism of *Geschichte und Klassenbewusstsein*.

What came from his pen as if by force of habit, then, could hardly be taken as anything more than a psychological commentary on its author - another *pis aller*, in short, compounded of the abusive *Vulgarmarxismus* and ultra-Leninist scientism which recur periodically in Lukacs's work whenever his "deviationist" self might assert itself. Nor does one have to be addicted either to Lukacs's pre-Leninist Hegelianism or to the nebulosities of Sartre or Heidegger to see his attack on existentialism in anything but that light; it was too clearly a case of Lukacs at war with himself to pass for much else. To take but one of many telling examples, what was one to make of Lukacs's strictures against Heidegger's concept of "existence" with its insistence that the world is meaningful only in so far as it is a function of man's subjectivity? All this, ventured Lukacs in approved Leninist fashion, is nothing but "the chief epistemological thesis of subjective idealism that there is no object without a subject ... and of an irrational, mystical variety of subjective idealism, at that. ..."³⁶ Quite apart from the distortion of Lukacs's rendering of the concept, the fact remains that, whatever else he made of it, Heidegger's "Dasein" is essentially what one finds underlying much of the argument of *Geschichte und Klassenbewusstsein*. It was also what Marx had in mind when he criticized Feuerbach's materialism for conceiving of "the object, reality ... only in the form the object ... not as human sense activity ... not subjectively." For all his professions of Leninist orthodoxy dating back to 1934, the more insistently Lukacs laboured the unqualified pan-objectivism of Leninist ontology in his polemic against existentialism, the less plausible it rang as an expression of his own Marxism.

All this is not to suggest that existentialists know Lukacs only in the rôle of an adversary, more concerned with his own *Parteilichkeit* than with the drift of their argument. For, by another of those strange ironies in which his career abounds, it so happens that his *Geschichte und Klassenbewusstsein* was the one book by a modern Marxist in which existentialists, particularly those in France, could find the likeness of their own philosophical temper reflected.³⁷ One of his more enthusiastic partisans has gone so far as to claim that Lukacs's *Die Seele und die Formen* and his *Geschichte und Klassenbewusstsein* make him the true founder of modern existentialism. Indeed, many existentialists, going on the strength of the affinities between their own doctrine and Lukacs's work, have even ventured to reinterpret the Marxism of Lukacs, and of the early Marx from which it is derived, as being itself a form of social existentialism.

The merits of such a claim would require an analysis going well beyond the scope of the present discussion. As with all attempts to recast one doctrine in terms of another, so in this case, much depends on the relative importance assigned to their different elements. But without an act of intellectual excision, one suspects that a Hegelianized Marxism such as Lukacs's would still remain a Marxism which defies the pure subjectivity of existentialist transcendence and counts, instead, on a dialectic of history, operating through the action of a social class, to lift humanity to a life of "authentic existence". It might well turn out, then, that any attempt to cast that Marxism in an existentialist mould would only result in something more Marxist than existentialist.

Be that as it may, there is no overlooking the starting affinity between the style of Lukacs's thinking, both before and after his conversion to Marxism, and the approach which recurs through all the variations of the existentialist theme: both emphatically reject the "unauthentic" or "ordinary" life of "alienated" man; both discount truth of the positivist type as man's guide to "authentic" or "rational" existence; and in both, it is the experience of choice, commitment and action,

particularly during moments of crisis, that transforms man into an authentic subject of his own existence.

If so, it is also on the "existential" plane of choice and commitment that the dialectic of history would have to be enacted, not through the "laws of motion" of the economic system. The predicament of political choice is, however, seldom, if ever, resolved by direct recourse to first principles alone, not even by one so sensitively attuned to them as Lukacs. In 1956, for example, it made for a vast difference in his political behaviour that his own anti-Stalinism could converge with the momentum of a nationwide uprising, and could also take its cue from the proceedings of the Twentieth Congress of the CPSU, rather than spend itself in frustrated silence, as it had in the years before. To anyone who scans all the four decades of his career as a communist, its long silences of submission no less than its brief eruptions of defiance, the record is enough to indicate a pattern of motivation far more tangled and tragic than that suggested by the heroic presentment of recent Lukacs enthusiasts. Their impression to the contrary notwithstanding, Lukacs qua communist is not a personification of his book; the sources of his political conduct are his own, embedded in the deepest recesses of his personality, and thus, in the nature of the case, something which cannot be reduced to the intellectual dimensions of a doctrine.

Literature

1. G. Lukacs, "Mein Weg zu Marx", op. cit., p. 228.
2. For Lenin's remarks, see Sochineniya, 3rd ed., vol. XXV, pp. 291-3. The views attacked by Lenin were published in *Kommunismus*, a journal then edited by Lukacs in Vienna.
3. Originally published in Grünberg's *Archiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung*, Bd. XI

(1923), pp. 52-121, and later, as a separate study under the same title, Leipzig, 1930.

4. A. Graziadei, *Preis und Mehrpreis in der kapitalistischen Gesellschaft*, German tr., Berlin, 1923.

5. L. Rudas, "Orthodox Marxismus?" *Arbeiterliteratur* (Vienna), September 1924, pp. 493-517; and "Die Klassenbewusstseinstheorie von Lukacs", *ibid.*, October 1924, pp. 669-97, and December 1924, pp. 1064-89.

6. B. Kun, "Die Propaganda des Leninismus", *Die Kommunistische Internationale*, April 1924, p. 19.

7. *Pod Znamenem Marksizma*, March, June-July, and October-November 1924; *Pravda*, July 25, 1924; *Pechat i Revoliutsia*, 1924, vol. 6, pp. 23-33.

8. Fifth Congress of the Communist International: Abridged Report (published by the Communist Party of Great Britain, n.d.), p. 132.

9. *Ibid.*, p. 17.

10. A favourite target of Lukacs's critics in 1924, to take one example, was his assignment of an active rôle to human consciousness well beyond the "reflection" doctrine found in Lenin's *Materialism and Empirio-Criticism*. In all his subsequent works of literary criticism, however, consciousness retains its dialectical, transforming rôle. For an example of how Lukacs approaches the problem in his more recent work, see his *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (Berlin, 1956), pp. 57-9. But in arguing for a less "mechanistic" doctrine of consciousness than the one held by his critics in 1923-24, Lukacs could later invoke the support of Lenin's more sophisticated wartime studies in philosophy, which were not made public until 1929.

11. Lukacs's most ambitious recent attempt to rehabilitate the Hegelian derivation of original Marxism is his *Der junge Hegel* (Zürich, 1948).

12. See his review of Max Eastman's "Marx, Lenin and the Science of Revolution", *Die Internationale* (Berlin), March 1927, pp. 189-190.

13. See his "Mein Weg zu Marx", *op. cit.*, pp. 225-31.

14. G. Lukacs, "Znachenie 'Materializma i Empirio-kritisizma' dlya bolshevizatsii kommunisticheskikh partii" ("The Significance of Materialism and Empirio-Criticism for the Bolshevization of Communist Parties"), *Pod Znamenem Marksizma*, vol. 4, July-August 1934, pp.143-8. The excerpts given in the text above are from pp. 143 and 147-8.

15. For an account of the regimentation of Soviet philosophy, see I.M. Bochenski, *Der Sowjetrussische Dialektische Materialismus* (Bern, 1950), pp. 48-53.

16. G. Lukacs, *Die Zerstörung der Vernunft: der Weg des Irrationalismus von Schelling zu Hitler* (Berlin, 1955), p. 6. It might be added that this volume is largely an elaborate gloss on his recantation of 1934.

17. His faith in the redemptive value of Soviet culture was to be shaken considerably by what he could see of it at first hand, but its underlying assumption - the thesis that Russian culture is an integral part of the larger European tradition - was one he still defended against those in the West who questioned it immediately after the war. See the text of his speech and his replies to Jaspers, de Rougemont, and others, *Rencontres Internationales de Genève, L'Esprit Européen* (Neuchâtel, 1946), pp. 165-94. Ironically, he did not have to wait long to see the Soviet regime bending every effort to sever all cultural ties with the West, as if to bring about the very cleavage he denied.

18. Karl Mannheim's early development owed more to Lukacs than is generally appreciated, many of his basic categories of analysis being taken from Lukacs's treatment of the problem of ideology. Lukacs thus defeats his own purpose when he tries, as he did in one of his most recent books, to suppress his own rôle as the connecting link between Weber and Mannheim. See his *Zerstörung der Vernunft*, pp. 474-506.

19. G. Lukacs, *Essays über Realismus* (Berlin, 1948), p. 158.

20. M. Merleau-Ponty, *Les Aventures de la Dialectique* (Paris, 1955), Ch. II. Lukacs's letter of protest is reprinted in the French Communist reply to Merleau-Ponty's book, *Mésaventures de L'Anti-Marxisme* (Paris, 1956), pp. 158-9.

21. J.A. Schumpeter, *History of Economic Analysis* (New York, 1954), pp. 392, 414, 438.

22. *Oekonomisch-philosophische Manuskripte, Marx-Engels: Historisch-kritische Gesamtausgabe* (ed. V. Adoratski), Abt. I, Bd. III (Berlin, 1932), pp. 33 ff. The best proof that the later Marx was as much under Hegel's influence when he wrote *Capital* as he was in his younger days was supplied by the draft notes of his economic analysis. Cf. K. Marx, *Grundrisse der Kritik der Politischen Oekonomie* (Moscow, 1939).

23. It would be doing Lukacs an injustice to regard his *Der junge Hegel* merely as a polemic. Completed in 1938 but not published until a decade later, after Lukacs had left the Soviet Union, it quickly established itself as a work of major importance in its own right. Nevertheless, orthodox Leninists were bound to regard it as a rejoinder to their earlier attacks, for that, in part, is precisely what Lukacs intended, confident that he could now enlist the support not only of the younger Marx, but of the younger Hegel as well. Thus, denounced a generation before for having read too much of Hegel into Marx, he could now turn the tables on his orthodox critics by citing the *Realphilosophie* (also published for the first time in 1932) as evidence that Hegel's earlier philosophy might also be read, to some extent, as the work of an embryonic Marxist. Cf. *Der junge Hegel* (Berlin, 1954), pp. 369 ff. This, of course, is not to suggest that Lukacs contrived a case to suit his polemical purpose; the parallelism between the younger Hegel's trend of thought on the alienation of labour and that of the younger Marx is indeed striking enough to have impressed other scholars long before Lukacs's study appeared. Nevertheless, even in making the most of it to confound his orthodox critics in the Communist camp, Lukacs cut a tragically subservient figure. Rather than argue the case on its own merits, he tried to make it more palatable by appealing ad nauseam to the authority of Lenin's post-1914 Hegelianism, even to the point of falsifying the record where his own work was involved. But all to no avail, judging by the orthodox Communist reaction. Cf. O.R. Gropp, "Die marxistische dialektische Methode und ihr

Gegensatz zur idealistischen Dialektik Hegels", Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 1954, 1, pp. 69-112.

24. The best survey of the voluminous literature in this field is offered in two studies by E. Thier and I. Fetscher in *Marxismusstudien* (Schriften der Studiengemeinschaft der Evangelischen Akademien), Tübingen, 1954, pp. 1 ff. and pp. 173 ff.

25. In exempting the physical sciences and mathematics, Mannheim was inconsistent. Given the assumptions of his analysis, there is no reason for considering these fields of thought supra-ideological.

26. K. Mannheim, *Ideology and Utopia* (New York, 1949), pp. 110 ff. That Mannheim did not take Marxism at its own claims does not mean that he thought little of it. On the contrary, he was inclined, if anything, to show it more partiality than other ideologies. *Ibid.*, pp. 66 ff.

27. *Ibid.*, p. 268.

28. Being largely a collection of essays published between 1919 and 1922, Lukacs's book lacks a clearly articulated structure. The account given here is therefore an attempt to assemble the main threads of his argument as they recur in different parts of his book.

29. Though Lukacs regarded reification as the fatal weakness of "bourgeois" thought, it is no less conspicuous in its Marxist guise in Lenin's pre-1914 view of the relationship between "social being" and "social consciousness", a view clearly traceable via Plekhanov, Kautsky, and Engels to nineteenth century materialism. In fact, this was one of the many reasons why orthodox Leninists were so outraged by the implications of Lukacs's Hegelianism.

30. *Geschichte und Klassenbewusstsein*, p. 198.

31. Whether this amounts to a case for the absolute validity of Marxism, as some critics have suggested, is open to doubt. The very concept of a dialectic in history has to "relativize" the absolute, so to speak, to account for history as a process. The truth of Marxism would therefore have to be considered as part of the continuing interaction between the

Notion and its particular and singular manifestations. Even in its pristine Hegelian version, then, dialectical thought would have to rule out such a claim for any doctrine. This applies a fortiori to the dialectic as conveyed by Lukacs or, for that matter, by the early Marx. Both regarded it as the correct formulation of, as well as the actual course of, man's development throughout the "pre-history" of his existence in class-structured societies. Hence their conclusion that much of the substance of their doctrine, particularly historical materialism, would be invalidated once reason fulfilled itself in the establishment of a classless society. Nevertheless, even if Lukacs stopped short of "absolutizing" Marxism, his claim for its superior truth-value lacked nothing by way of doctrinaire presumption.

32. Geschichte und Klassenbewusstsein, p. 65. In other words, when Lukacs speaks of the "false consciousness" of the bourgeoisie as being "objective", he means merely that it is a necessary condition for perpetuating the power of the bourgeoisie as a class, not that it makes realistic thought "objectively impossible" for the individual bourgeois. This latter misreading is not uncommon, a recent example being the otherwise valuable study of W. Stark, The Sociology of Knowledge (Glencoe, 1958), pp. 308 ff.

33. "Die heilige Familie", Gesamtausgabe, Abt. I, Bd. III, p. 207.

34. Existentialismus oder Marxismus?, Berlin, 1951.

35. An abbreviated English translation of his remarks may be found in Soviet Survey, Nov. 1956, pp. 15-19. Full text, see Aufbau (Berlin), Sept. 1956, pp. 76 ff.

36. Existentialismus oder Marxismus?, p. 170-1.

37. This is true most notably of M. Merleau-Ponty. See his "Marxisme et Philosophie" and "Autour de Marx" in Sens et Non-Sens (Paris, 1948), and his more recent book, Les Aventures de la Dialectique (Paris, 1955), esp. Ch. II. For an exhaustive survey of the more recent literature bearing on Lukacs's influence on existentialist thought, see H. Dahm, "Ist die sowjetrussische Dialektik latenter Existentialismus?" Ost-Probleme, October 26, 1956, pp. 1486 ff.

A LUKÁCS-RECEPCIÓ VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIÁJA
(1956-1963)

Abusch, Alexander: Er kann das Alte in sich nicht überwinden. = Sonntag, Jg. XIII. (1958) Ht. 25. vom 22. Juni.

Abusch, Alexander: A Lukács-kérdésről. = Kortárs, II. évf. (1958) 9. szám.

Abusch, Alexander: Lukács' revisionistischer Kampf gegen die sozialistische Literatur. In: A. Abusch: Kulturelle Probleme des sozialistischen Humanismus. Berlin, 1962.

Adorno, Theodor W.: Erpresste Versöhnung. Zu Georg Lukács' "Wider den missverstandenen Realismus". = Der Monat, Jg. XI. (1958) Ht. 122.

Alleman, F.R.: Revisionisten von einst und jetzt. = Der Monat, Jg. XIV. (1962) Ht. 166.

Almási Miklós: Lukács György: Német realisták. = Uj hang, V. évf. (1956) 2. szám.

Althaus, Horst: Georg Lukács oder Bürgerlichkeit als Vorschule einer marxistischen Ästhetik. Bern-München, 1962.

Balogh Elemér: Az irracionizmus kritikájához. Vita Lukács Györggyel. = Magyar Filozófiai Szemle, III. évf. (1959) 1-2. és 3-4. szám. Ld. még a Georg Lukács und der Revisionismus kötetben.

Bär, H.: Was ist Realismus? Was ist sozialistischer Realismus? = Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Jg. CXXV. (1958) Ht. 37. vom 13. Sept.

Chiarin, Paulo: Brecht e Lukacs a proposito del concetto di realismo. = Societa, Anno XVII. (1961) No 1.

Dahm, Helmuth: Der Irrationalismus als Gegenstand marxistischer Geschichtsphilosophie. Am Beispiel von Georg Lukács. = Neue politische Literatur, Jg. II. (1957) Ht. 10.

Demetz, Peter: Zwischen Klassik und Bolschewismus. Georg Lukács als Theoretiker der Dichtung. = Merkur, Jg. XII. (1958) Ht. 6.

Demetz, Peter: Georg Lukács als Theoretiker der Literatur. In: P. Demetz: Marx, Engels und die Dichter. Stuttgart, 1959.

Diersen, Inge: Zu Georg Lukács' Konzeption der deutschen Literatur im Zeitalter des Imperialismus. = Weimarer Beiträge, Jg. IV. (1958) Sonderheft.

Elszberg, J.: Ob osibocsnih vzgljadah Lukacsa. = Literaturnaja Gazeta, 9. aug. 1958. Ld. még a Georg Lukács und der Revisionismus köteten.

Fehér Ferenc: Modern művészet és természettudományos világkép. = Valóság, V. évf. (1962) 1. szám.

Fejtő, Francois: Georg Lukács entre le dogmatisme et le revisionisme. = Esprit XXIX. (1961) No 2.

Fetscher, Iring: Über das Verhältnis des Marxismus zur Philosophie Hegels. = Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Jg. IV. (1956) Ht. 3.

Fogarasi Béla: Megnyitó beszéd. (Lukács György 70. születésnapjára) = MTA II. Osztályának Közleményei, VII. köt. 1956. 2. szám.

Fogarasi Béla: Lukács György - a filozófia marxista története. = MTA II. Osztályának Közleményei, VII. köt. 1956. 2. szám.

Fogarasi Béla: Tudomány - Világnézet - Ideológia. = Magyar Filozófiai Szemle, I. évf. (1957) 2-4. szám.

Fogarasi Béla: A marxismus és a revizionizmus harca a tudományban. = Magyar Filozófiai Szemle, II. évf. (1958) 3-4. szám.

Fogarasi Béla: Der revisionistische Charakter einiger philosophischer Konzeptionen von Georg Lukács. In: Georg Lukács und der Revisionismus, Berlin, 1960.

Forgács László: Gondolatok a "megszerkesztett harmóniáról". = Nagyvilág, III. évf. (1958) 1.szám.

Gedő András: A revizionizmus ösztönösség-kultusza és a szocialista építés tudományos törvényei. = Magyar Filozófiai Szemle, IV. évf. (1960) 3. szám.

Gedő András: A mai kapitalizmus ideológiai válsága és a koegzisztencia. = Társadalmi Szemle, XVIII. évf. (1963) 5. szám.

Goldmann, Lucien: L' esthetique du jeune Lukács. = Médiations, 1961. No 1.

Goldmann, Lucien: Marx, Lukács, Girard et la sociologie du roman. = Médiations. 1961.No 2.

Gross, Anton: Scherbengericht über Georg Lukács. = Wort und Wahrheit, Jg. XIV. (1959) Ht. 1.

Guiducci, Armanda: Sur l' esthétique de Georg Lukács. = Arguments, I. (1956/1957) No 1.

Hanák Tibor: Kommunistische Diskussion um Georg Lukács. = Ost-Europa, Jg. XI. (1961) Ht. 7-8.

Heise, Wolfgang: Zur ideologisch-theoretischen Konzeption von Georg Lukács. = Weimarer Beiträge, Jg. IV. (1958) Sonderheft.

Heise, Wolfgang: Zu einigen Problemen der literaturtheoretischen Konzeption von Georg Lukács. = Junge Kunst, Jg. II. (1958) Ht. 7.

Hevesi, M.A.: K krityike vozzrenyij G. Lukacsa. = Voproszi Filozofii, God XII. (1958) No 6.

Holthusen, Hans Egon: Georg Lukács und die moderne Literatur. = Neue Zürcher Zeitung vom 1. Nov. 1958.

Horst, K.A.: Literaturkritik von links. Anmerkungen zu W. Benjamin und G. Lukács. = Wort und Wahrheit, Jg. XI. (1956) Ht. 7.

Höppner, Joachim: Über das Verhältnis des Marxismus zur Philosophie Hegels. = Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Jg. IV. (1956) Ht. 3.

Inselmann, Claus: Soziologie und Ideologie in der Sicht Georg Lukács. = Die Neue Gesellschaft, Jg. III. (1956) Ht. 1.

Jegorov, A.G.: Protiv revizionizma v esztyetyike. = Voproszi Filozofii, God XII. (1958) No 9. Magyarul: Társadalmi Szemle, XIII. évf. (1958) 11. szám (Harcban az esztétikai revizionizmus ellen).

Kaufmann, Hans: Bemerkungen über Realismus und Weltanschauung. = Weimarer Beiträge, Jg. IV. (1958) Sonderheft.

Kaufmann, Hans: Wider den sozialistischen Realismus. Lukács' Konzeption eines "dritten Weges". = Neue Deutsche Literatur, Jg. VII. (1959) Ht. 9-10. Ld. még a Georg Lukács und der Revisionismus kötetbe.

Kiss Artur: Rudas László (1855-1950) = Magyar Filozófiai Szemle, IV. évf. (1960) 4. szám.

Kiss Lajos: Irodalom és pártosság. = Kortárs, III. évf. (1959) 6. szám.

Koch, Hans: Politik, Literaturwissenschaft und die Position von Georg Lukács. = Einheit, Jg. XII. (1957) Ht. 7., 8. Ld. még a Georg Lukács und der Revisionismus kötetben.

Koch, Hans: Theorie und Politik bei Georg Lukács. In: Georg Lukács und der Revisionismus. Berlin, 1960.

Kofler, Leo: Georg Lukács und der Stalinismus. = Die Andere Zeitung, vom 9. Mai 1956.

Kofler, Leo: Wider den missverstandenen Realismus. = Die Andere Zeitung, vom 12. Febr. 1959.

Kofler, Leo: Weder Widerspiegelung noch Abstraktion. Lukács oder Adorno? In: L. Kofler: Zur Theorie der modernen Literatur. Neuwied, 1962.

-- A kommunista filozófus-aktiva vitájáról. = Magyar Filozófiai Szemle, IV. évf. (1960) 3. szám.

Ludz, Peter: Marxismus und Literatur. Eine kritische Einführung in das Werk von Georg Lukács. In: Georg Lukács:

Schriften zur Literatursoziologie. Werkauswahl. Bd. 1. Neuwied, 1961.

-- Georg Lukács und der Revisionismus. Eine Sammlung von Aufsätzen. Berlin, 1960.

-- Zur ideologisch-theoretischen Konzeption von Georg Lukács. = Weimarer Beiträge, Jg. IV. (1958) Sonderheft.

-- Lukács György filozófiai munkásságának bírálatahoz. = Magyar Filozófiai Szemle, II. évf. (1958) 3-4. szám.

Madariaga, Salvador de: Brief an Lukács. = Forum (Neues), Jg. X. (1963) Ht. 119.

Makai Mária: Kritikai megjegyzések egy marxista munkához. Heller Ágnes: Csernyisevskij etikai nézetei. = Magyar Filozófiai Szemle, I. évf. (1957) 1. szám.

Makai Mária - Földes Tamás: Az etikai revizionizmus kritikájához. Heller Ágnes etikai nézeteiről. = Magyar Filozófiai Szemle, IV. évf. (1960) 2. szám.

Marko, Kurt: Lukács und die Kategorie der Besonderheit. = Deutsche Universitätszeitung, Jg. XIII. (1958) Ht. 11.

Mészáros Vilma: Lukács György: Német realisták. = Magyar Filozófiai Szemle, I. évf. (1957) 1. szám.

Mitchell, S.: Georg Lukács and the Historical Novel. = Marxism Today, vol. VII. (1963) No 12.

Munzer, Thomas: A propos de Lukács. = Arguments, I. (1956/1957) No 3.

Münnich Ferenc: Az MSzMP tapasztalatai a revizionizmus elleni harcban. = Társadalmi Szemle, XIII. évf. (1958) 11. szám.

Nagy László: A Lukács-vitáról. = Pártélet, IV. évf. (1959) 8. szám.

Oelmlüller, Willi: Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Aesthetik. = Forschungen zur Kirchen- und Geistesgeschichte, Bd. VIII.

-- Zur Parteilichkeit der marxistischen Literaturkritik. = Einheit, Jg. XII. (1957) Ht. 11.

Pross, Harry: Georg Lukács und der Realismus. = Deutsche Rundschau, Jg. LXXXIV. (1958) Ht. 8.

Read, Herbert: Georg Lukács. In: H. Read: Die Kunst der Kunstkritik und andere Essays. Gütersloh, 1961.

-- Realizmus és modernizmus. Szerk. Héra Zoltán, Budapest, 1959.

Reimann, Paul: Bemerkungen über aktuelle Aufgaben der Literaturwissenschaft. = Weimarer Beiträge, Jg. IV. (1958) Ht. 3.

Reimann, Paul: Goethe als Vorkämpfer einer Aesthetik des Realismus. = Weimarer Beiträge, Jg. VI. (1960) Sonderheft.

Sch. I.: Ein ungarischer Beitrag zur Kulturkonferenz. = Neue Deutsche Literatur, Jg. V. (1957) Ht. 12.

Steiner, George: Der Teufelspakt des Georg Lukács I-II. = Forum, Jg. VII. (1960) Ht. 76., 77.

Szigeti József: Lukács György filozófiai életműve. = MTA II. Osztályának Közleményei, VII. köt. 1956. 2. szám.

Szigeti József: Még egyszer a Lukács kérdésről. = Társadalmi Szemle, XII. évf. (1957) 7-8. szám. Ld. még a Georg Lukács und der Revisionismus kötetben.

Szigeti József: Lukács György filozófiai és politikai nézeteinek összefüggése. = Társadalmi Szemle, XIII. évf. (1958) 2. szám.

Szigeti József: Művészi alkotás és pártosság Lukács György esztétikájában. = Társadalmi Szemle, XIII. évf. (1958) 7-8. szám.

Szigeti József: Der "wahre Demokratismus" und die Konterrevolution. = Sonntag, Jg. XIII. Ht. 9.

Szokolov, E.K.: Kritika revizionisztikoj koncepcii irracionalizma na sztranyicah "Deutsche Zeitschrift für Philosophie". = Voproszi Filozofii, God XII. (1958) No 12.

Teyssèdre, Bernard: Lukács et les fondaments d' une esthétique marxiste. = Les lettres nouvelles, 1961. No 11.

Thalheim, Hans-Günther: Kritische Bemerkungen zu den Literaturauffassung Georg Lukács' und Hans Meyers. = Weimarer Beiträge, Jg. IV. (1958) Ht. 2.

Utitz, Emil: Rezension von "Beiträge zur Geschichte der Aesthetik". = Deutsche Literaturzeitung, Jg. LXXVII. (1956) Ht. 7-8.

Waldapfel Imre (Trencsényi): Revizionizmus az esztétikában. = Élet és Irodalom, 1958. nov. 14.

Waldapfel József: Gorkij és Madách. In: Waldapfel J.: Szocialista kultúra és irodalmi örökség. Budapest, 1961.

Walkó György: Brecht és az "átfunkcionált" hagyományok. (Hans Mayer: Brecht und die Tradition.) = Nagyvilág, VII. évf. (1962) 1. szám.

Watnick, Morris: Georg Lukács: or aesthetics and communism. = Soviet Survey, 1958. No 23.

Watnick, Morris: Relativism and Class Consciousness: Georg Lukács. In: Revisionism. Essays on the history of marxist ideas. Ed. by Leopold Labedz, London, 1962.

Zehm, Günter Albrecht: Ernst Bloch. = Der Monat, Jg. XIV. (1961) Ht. 158.

Zwerenz, Gerhard: Haut den Lukács. Der ungarische Theoretiker als Ausbund des "Revisionismus". = SBZ-Archiv, IX. (1958).

I N H A L T

	Seite
I. Bevezető	3
II. A Lukács-recepció dokumentumai	7
A "Wider den missverstandenen Realismus" kötetről	
Hans Egon Holthusen: Georg Lukács und die moderne Literatur . . .	9
Theodor W. Adorno: Erpresste Versöhnung	23
Leo Kofler: Weder "Widerspiegelung" noch Abstraktion. Lukács oder Adorno?	53
❧	
Harry Pross: Georg Lukács und der Realismus	83
Kurt Marko: Lukács und die Kategorie der Besonderheit	95
Peter Demetz: Georg Lukács als Theoretiker der Literatur	101
Lucien Goldmann: L' esthétique du jeune Lukács	124
Francois Fejtő: Georg Lukács entre le dogmatisme et le révisionisme . .	137
Tibor Hanák: Kommunistische Diskussion um Georg Lukács	152

	Seite
Peter Ludz: Marxismus und Literatur.	
Eine kritische Einführung in	
das Werk von Georg Lukács	166
Morris Watnick: Relativism and Class	
Consciousness: Georg Lukács	230
III. A Lukács-recepció válogatott	
bibliográfiája (1956-1963)	263

